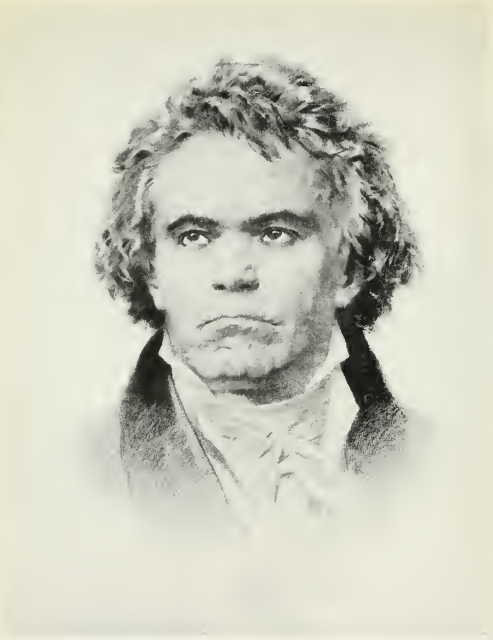
REFERENCE

FOR READING ROOM ONLY

THE LIBRARY
OF
THE UNIVERSITY
OF CALIFORNIA
LOS ANGELES



J. Schmid *del.*

L. v. Beethoven

ANTONIO BRUERS

BEETHOVEN

CATALOGO STORICO - CRITICO
DI TUTTE LE OPERE

QUARTA EDIZIONE AUMENTATA

ROMA
DOTT. GIOVANNI BARDI EDITORE
1951

TUTTI I DIRITTI RISERVATI
Copyright by Antonio Bruers 1951
Stampato in Italia

Roma, 1951 — Tipografia del Senato del dott. Giovanni Bardi

LIBRARY
ML
134
B4E8
1951

AVVERTENZA PER LA QUARTA EDIZIONE

Questa quarta edizione esce raddoppiata nei confronti della precedente. Tutte le rubriche sono state aggiornate e ad esse se ne è aggiunta una nuova: l'Indice tematico, redatto dall'amico Maestro Arturo Siciliano.

Nel dicembre 1943 terminavo l'avvertenza per la terza edizione con queste parole:

« Il libro appare mentre più dura e spietata infuria la guerra mondiale, travolgendo inestimabili patrimoni culturali e morali. Ragione di più per diffondere questo libro dedicato a un genio, il quale, mentre nessuno può contestargli di avere esaltato l'eroismo, non ha dissociato la potenza dalla giustizia e ha subordinato la felicità dell'uomo alla sapienza e all'amore di Dio ».

Le ripeto ora, nel dicembre 1950, perchè, purtroppo, l'orizzonte, dopo tanta tempesta, è ancora carico di nubi e profonda è la crisi di quella civiltà che inspirò a Beethoven la sua musica immortale.

Dicembre 1950.

785966

PRELUDIO
ALL'ESEGESI BEETHOVENIANA

La prima edizione del presente libro ebbe un'origine occasionale: l'esecuzione di un ciclo beethoveniano, con musica incisa per radiofonografo, svoltosi in casa mia, dal secondo semestre 1936 al primo semestre 1937, con l'intervento di amici, uniti a me nell'amore per la musica e nel culto per l'opera di Beethoven.

A servizio dei compagni, cominciai a compilare, per ogni esecuzione, piccoli commenti che, via via, anche per l'affettuosa, crescente esigenza dei bravi ascoltatori, assunsero le proporzioni di veri e propri programmi da concerto.

Giunto alla fine del lavoro, mi sembrò utile raccoglierli in volume, tanto più che, nel corso delle ricerche, dovetti constatare che in Italia, e anche in Francia, mentre esistono opere esaurienti e pregevoli intorno a singoli aspetti della musica di Beethoven (sinfonie, quartetti, sonate per piano ecc.), mancava un catalogo storico-critico sistematico di tutte le opere, anche minori. La sola opera del genere è il catalogo Lenz, ma siccome lo scopo del Lenz era di illustrare le sonate per piano, il catalogo generale figura in appendice, e di molte opere è citato soltanto il numero e il titolo.

Il mio modesto volumetto, che non comprendeva tutte le più importanti opere di Beethoven, apparve nel 1937 e, come ogni altro libro di questo mondo, riscosse approvazioni, critiche e stroncature.

Tra i giudici benevoli è stato quasi unanime l'invito a integrare il catalogo con la citazione di opere importanti che mancavano. Corrispondo a così gentile esortazione pubblicando ora il catalogo non di altre principali opere, ma di tutte le opere di Beethoven.

Quanto alle critiche, credo necessario rispondere a due di esse.

La prima si riferisce al rammarico che io abbia portato un ulteriore contributo a quelle interpretazioni beethoveniane che fanno troppo interferire nella musica la mentalità dei letterati. La seconda critica non è, in parte, che una conseguenza della prima, essendo intesa a deplorare che dal mio libro sia escluso l'apparato tecnico, cioè le notazioni e i riferimenti musicali.

Rispondo ai cortesi critici ribadendo l'avvertenza preposta alla prima edizione, e cioè che il mio libro non si rivolge ai musicisti di professione i quali hanno a loro disposizione fior di opere che rispondono alle loro esigenze. Io ho scritto questo libro per i profani, per i dilettanti, per coloro, cioè, che, non soltanto ignorano i segreti dell'armonia e del contrappunto, ma addirittura non sanno leggere le note musicali.

Questa ignoranza è deplorabile, c'è da augurare che tutti gli uomini, come imparano a leggere e scrivere, imparino anche a decifrare, almeno, le note musicali; ma in tale attesa resta incontrovertibile il fatto che di questi ignoranti sono composti due terzi dei pubblici che frequentano le audizioni musicali e che per essi noi dobbiamo rammentare l'aurea sentenza di un pensatore italiano: *La sapienza deve grande rispetto all'ignoranza, come di figlia a madre.*

Ho quindi evitato rigorosamente tutti i riferimenti tecnici, perchè con essi non avrei fatto altro che infastidire quei lettori ai quali il mio libro è esclusivamente rivolto.

Noi ignoranti, non soltanto abbiamo il diritto di vivere, ma anche di valutare le opere, al di fuori della tecnica, la quale è il mezzo e non il fine dell'arte (1). Fermo, dunque, restando il carattere modestamente divulgativo del mio libro, mi sia consentito pregare i musicisti di professione di fare essi il libro che mi rimproverano di non aver fatto. Essi sanno benissimo come sia scarsa la letteratura italiana su Beethoven e non è certamente l'esistenza del mio libro quella che possa impedire a qualche studioso professionista di dare all'Italia un libro rigorosamente tecnico sul grande autore delle Nove Sinfonie. Noi dilettanti, siamo già qui con le palme aperte, pronte all'applauso.

Resta ora il rilievo circa la critica soverchiamente letteraria che mi è stata, anch'essa, rivolta dai critici tecnici.

L'argomento vale la pena di essere approfondito.

---

(1) Questa è pure la tesi svolta, argutissimamente, da Ugo Ojetti nel « Corriere della Sera » del 9 ottobre 1938. Giustamente egli aggiunge, poi, che il tabù della *competenza*, del *tecnicismo* è proprio esso la « causa prima della diffidenza del pubblico verso ogni opera nuova che gli si presenta alla ribalta. In poesia è lo stesso ».

Potrei essere d'accordo coi musicisti professionali nel deplorare il soverchio interferire della mentalità filosofico–letteraria nel campo della critica musicale, ma per qualsiasi altro musicista fuori che Beethoven. Insisto nell'affermare che Beethoven fa eccezione, in quanto è indiscutibile che la sua musica, pur essendo formalmente e tecnicamente quella che è, non è soltanto musica, ma è anche letteratura e filosofia (1). E la prova migliore di quanto asserisco è data dal fatto che per nessun musicista si è verificato il fenomeno di una così vasta persistente esegesi letteraria e filosofica, di così ansiosi tentativi per capire che cosa Beethoven *abbia voluto dire* con le sue sinfonie, coi suoi quartetti. Il fenomeno si è verificato vivente lo stesso Beethoven e per opera dei suoi più intimi: basti ricordare lo Schindler, il quale d'altra parte, ci porta un dato di fatto non trascurabile, e cioè che Beethoven, fin dal 1816, in seguito a molte sollecitazioni, aveva deciso di pubblicare un'edizione delle sue sonate per piano con *l'indicazione dell'idea poetica che le aveva ispirate*. Più tardi, egli accennò al progetto non per le sole Sonate ma per tutte le sue opere. Il proposito non fu attuato per circostanze indipendenti dalla sua volontà; ma resta il fatto del progetto che Beethoven voleva attuare per facilitare la comprensione delle sue opere e per facilitarne l'esecuzione.

Ciò è documentato, in modo indiscutibile dal colloquio Beethoven–Schindler registrato nel Quaderno di conversazione del 4–5 febbraio 1827, due mesi prima della morte del Maestro. Commentando tale colloquio, che fra l'altro prova l'alta cultura di Beethoven, il Rolland scrive:

> È ben chiaro, benchè non lo si voglia sempre riconoscere, che Beethoven attribuiva a ciascuna delle sue opere un senso psicologico e anche drammatico precisissimo e marcatissimo, e che tale senso egli avrebbe voluto indicare con titoli nell'edizione delle sue *Opere complete*. Si può dire che con ciò egli era in opposizione coi suoi più devoti e coi discepoli... Liszt e Berlioz non sbagliavano riconoscendo in lui un precursore».

D'altra parte, si può dedurre da un altro passo dello Schindler che, fin dai tempi delle prime opere di Beethoven, non mancò chi si era accorto che la musica di Beethoven non era soltanto musica. Parlando delle critiche della «Gazzetta musicale» di Lipsia, scrive lo Schindler:

---

(1) Il Wyzewa, riferendo la dichiarazione dello stesso Beethoven che la Sonata del *Chiaro di luna* gli era stata inspirata da una piccola Ballata del poeta Seumer, aggiunge: «Si sa che molte delle principali opere di Beethoven sono nate, così, dal desiderio di "illustrare" in musica poemi e drammi».

Non bisogna dimenticare l'articolo sulla Sonata patetica (op. 13) perchè in esso si trova la prima traccia dell'ingresso della critica musicale nel campo della poesia, benchè in un modo ancora circonspetto. È molto probabile che il titolo di *Sonata patetica* abbia messo il critico sulla via e gli abbia suggerito l'idea di non considerare quest'opera soltanto dal punto di vista tecnico, come era l'uso dell'epoca.

Il Boyer, riassumendo i concetti di E. T. Hoffman (1766–1822) che, in ordine di tempo, è stato il primo critico beethoveniano, scrive:

E. T. Hoffmann ha sentito che la Sinfonia di Beethoven non è una di quelle opere nelle quali la musica basta a se stessa, un gioco di sonorità e di forme come le sinfonie di Haydn, uno sguardo in profondità gettato nell'anima umana come quelle di Mozart. Egli ha compreso che nelle opere di Beethoven la musica non è che un mezzo d'espressione.

E un altro grande critico che si può considerare un contemporaneo di Beethoven, il Marx (1795–1866), affermava, proprio nell'anno della morte di Beethoven, 1827, che la grande novità dell'arte beethoveniana consiste « nell'uso cosciente e intenzionale della musica strumentale per esprimere, per rappresentare un pensiero determinato ».

Nè bisogna trascurare quanto scrisse nel 1870 il famoso pianista e compositore Carlo Czerny che conobbe Beethoven e ne ebbe anche qualche lezione:

È certo che Beethoven fu inspirato alle sue composizioni più belle dalle sue letture o dalle visioni che si agitavano nella sua fervida fantasia. Soltanto la conoscenza esatta di tutte queste circostanze, se pur fosse in tutti i casi possibile, ci darebbe la chiave per una più piena comprensione e per la retta interpretazione della sua opera. Di solito Beethoven su questo argomento, che così vivamente ci interessa, era poco comunicativo. Tuttavia, a volte, quand'era ben disposto, qualche accenno gli sfuggiva. Così, ad esempio, l'idea dell'Adagio in mi magg. nel Quartetto per violino (op. 59, n. 2) gli venne una notte, mentre stava contemplando la volta stellata e pensava all'armonia delle sfere.

K. J. Braun von Braunthal riferisce, nell' « Abendzeitung » di Dresda del 1842, che Franz Schubert ebbe a dirgli:

Beethoven componendo scrive parole, non musica. È il suo modo abituale; egli indica con parole le idee destinate a questo o quel pezzo, aggiungendo, qua e là, l'indicazione di qualche nota... L'arte è già divenuta per lui una scienza: sa ciò che può e l'immaginazione obbedisce alla sua inesauribile riflessione.

Ed ecco Riccardo Wagner:

Innalzando la musica dalla umiliazione in cui si era ridotta di mera arte piacevole all'altezza della sua sublime missione, Beethoven ci ha dischiuso l'intelligenza di quell'arte dalla quale il mondo si rivela con tanta chiarezza *quanto la più profonda filosofia potrebbe rivelarlo al pensatore esercitato.*

Malgrado tutte queste testimonianze di contemporanei o quasi, uno dei miei critici si è rammaricato che io abbia voluto persistere

in « questa concezione del musicista–filosofo e titano» la quale è « da relegarsi fra i ferrivecchi della letteratura, insieme con il Beethoven di R. Rolland e quello di Balestrieri».

Al cortese critico rispondo che nel sistema da lui deplorato non ho preso a modello Romain Rolland, ma critici ai quali egli non vorrà negare discrete capacità professionali; per esempio, Ettore Berlioz e Riccardo Wagner, le cui interpretazioni letterarie della musica beethoveniana non sono meno . . . scandalose di quelle del Rolland.

Siamo d'accordo che nulla impedisce di deplorare anche Berlioz e Wagner, ma quando ad essi si aggiungano tanti e tanti critici che, avendo a capo il Marx e il Lenz, si sono egualmente abbandonati alle più ampie elucubrazioni esegetiche ed ermeneutiche, letterarie e filosofiche sulle opere di Beethoven, allora il fenomeno assume proporzioni tali da doversi chiedere se non siano, invece, i musicisti della musica pura, della musica per la musica, a cadere nell'errore di non comprendere che Beethoven è un'eccezione nella storia della musica.

Come è vero che Beethoven nel comporre le sue opere si è imposto restrizioni morali che non conosciamo in tanti altri musicisti, così è altrettanto innegabile che con la sua musica egli ha voluto propagare idee e sentimenti intenzionalmente filosofici e letterari e che questa sua intenzionalità spiega e giustifica l'imponente fenomeno dell'ermeneutica fiorita intorno a lui per opera di musicisti e di non musicisti, di filosofi e di letterati.

Raccolgo un altro quadro di giudizi, sino ai giorni nostri:

Beethoven ha una sua posizione filosofica, di cui bisogna apprezzare l'importanza, sia perchè con la sua eccezionale penetrazione egli intende il clima e le esigenze spirituali del tempo e in modo singolare egli stesso l'esprime, sia perchè si eleva ad una veduta propria del mondo e dello spirito, intuizione e concezione cosmica ed etica; finalmente e sopra tutto perchè egli sente e sa di dover raggiungere un termine che solo la musica, voce dello spirito, voce del mondo, può raggiungere e svelare. (Erminio Troilo).

Beethoven non fa mai, come Bach o Mozart, musica pura, musica, niente altro che musica. L'opera non nasce in lui che dal bisogno interiore di esprimersi: Fare musica per Beethoven significa pensare, parlare, scrivere. (E. Closson)

Il genio di Beethoven non è d'ordine strettamente musicale. Bisogna sovente nutrirlo di letteratura, di sentimentalità o di filosofia. (Emilio Vuillermoz).

Su Beethoven, da considerare non soltanto come musicista, ma anche come pensatore, vedi pure il volume di Werner Korte, *Musik und Weltbild, Bach–Beethoven* (Lipsia, Seeman, 1940), del quale un ottimo riassunto è apparso ne « La Rassegna Musicale» dell'ottobre 1942. Secondo il Korte sono preziosi gli schizzi e gli abbozzi di Beethoven che ci testimoniano la faticosa sua maniera di comporre. L'elabora-

zione ostinata e tenace cui vengono sottoposte le prime ispirazioni melodiche corrisponde al disprezzo nutrito per la materia musicale in sè e al bisogno di esercitarvi un'azione formatrice, imprimendovi un suggello razionale. Il Korte giunge a veder chiara la triade hegeliana di tesi, antitesi e sintesi nelle prime 24 battute della sonata op. 90. Sull'hegelianismo di Beethoven cattolico formulo le mie riserve; resta però il fatto che il Korte riconosce il valore anche filosofico dell'opera beethoveniana.

Ho tenuto per ultima la citazione di colui che, nella critica contemporanea, personifica la punta d'avanguardia degli interpreti « letterari » di Beethoven: Arnoldo Schering, le cui interpretazioni letterarie e persino metafisiche ed esoteriche sono notissime fra gli studiosi. Mi basti ricordare che, secondo il critico tedesco, molte opere di Beethoven trarrebbero ispirazioni da capolavori letterari, specialmente di Shakespeare (1).

Non tutti si sentiranno di seguire lo Schering nelle sue ardite deduzioni e illazioni, ma nessuno può discuterne l'ingegnosità. Comunque, nella loro stessa arditezza esse dimostrano che l'intransigenza « antiletteraria » applicata alla musica di Beethoven non è meno pericolosa della tendenza opposta.

Concludendo, nella vasta schiera sopra citata che annovera i più grandi critici dell'opera beethoveniana ci sarà, beninteso, chi avrà esagerato ed errato, ma esagerazioni e critiche non valgono ad infirmare la legittimità generica dell'ermeneutica beethoveniana, anzi, dico di più, valgono, invece, a giustificare il desiderio che i musicisti tecnici non trascurino tale ermeneutica ai fini stessi della materiale interpretazione tecnica delle opere di Beethoven.

---

(1) Ecco una lista delle composizioni di Beethoven con le corrispondenti opere alle quali, secondo lo Schering, esse si riferirebbero:

Op. 13 *Ero* e *Leandro*, ballata di Schiller; op. 18^4 *Medea* di Euripide; op. 27^1 *Il Mercante di Venezia* di Shakespeare; op. 27^2 *Re Lear* di Shakespeare; op. 28 *La novella d'inverno* di Shakespeare: op. 30^2 *Werther* di Goethe; op. 31^1 *La Bisbetica domata* di Shakespeare; op. 31^2 *La Tempesta* di Shakespeare; op. 47 *Gerusalemme liberata* del Tasso; op. 53 *Odissea* di Omero; op. 54 *Molto rumore per nulla* di Shakespeare; op. 57 *Macbeth* di Shakespeare; op. 59^1 *Anni di noviziato di W. Meister* di Goethe; op. 59^2 *Età ingrata* di G. P. Richter; op. 59^2 *Don Chisciotte di* Cervantes; op. 74 *Romeo e Giulietta* di Shakespeare; op. 92 *Anni di Noviziato di W. Meister* di Goethe; op. 95 *Otello* di Shakespare; op. 96 *Trionfo della sensibilità* di Goethe: op. 97 *Oberon* di Wieland; op. 101 *Lenore* di Bürger; op. 106 *La Pulcella d'Orléans* di Schiller; op. 110 *Maria Stuarda* di Schiller; op. 111 *Enrico Ottavo* di Shakespeare; op. 127 *Allegre Comari di Windsor* di Shakespeare; op. 130 *Sogno di una notte d'estate* di Shakespeare; op. 131 *Amleto* di Shakespeare; op. 132 *Faust* di Goethe; op. 133 *Faust* di Goethe; op. 135 *Faust* di Goethe.

Eugenio Albini nel 1923 scriveva (1):

Un biografo di Beethoven scrisse che l'intima poesia delle due Sonate per violoncello in *do maggiore* e in *re maggiore* non è stata ancora compresa dal nostro tempo perchè non si è abbastanza penetrati nella profondità dello smisurato genio beethoveniano. Secondo il mio modesto parere ciò potrebbe dipendere anche da un altro fatto e cioè dai violoncellisti stessi, i quali, preoccupandosi, più che altro, dell'effetto immediato sul pubblico, preferiscono sempre la chiara e vibrante Sonata in *la maggiore* a queste due ultime, per le quali occorre una lunga preparazione e una facoltà interpretativa non comune. Non per nulla si scrisse – specie per le opere del suo terzo periodo (1815–1827) – che Beethoven fu in prima linea *Pensatore e Poeta* e in seconda linea *Musicista*.

Alfredo Casella che nessuno può accusare di non essere un tecnico e di aver perpetrato elucubrazioni filosofiche, ha pur scritto nella sua splendida edizione delle Sonate beethoveniane:

Lo studioso deve – questo s'intende – formarsi un'idea esatta e completa di ciò che rappresenta lo sforzo «interiore» di Beethoven [ma questo non basta, perchè] la bellezza dell'arte beethoveniana è più sovente d'ordine filosofico e morale che non puramente musicale. Del resto Beethoven non è quasi mai capito dai virtuosi (salvo rarissime eccezioni); e lui stesso diceva di questa categoria di artisti (?): *sono gente che perdono la ragione e il sentimento man mono che acquistano la velocità delle dita.*

Dunque, professionisti o dilettanti, musicisti o letterati cerchiamo di tollerarci a vicenda, riconoscendoci tutti mossi da eguale venerazione per un Maestro, che sulla musica e sui suoi rapporti con l'intelletto e con la morale ha lasciato queste parole, che lo innalzano nella sfera eccelsa dei massimi geni, di coloro dei quali non si può dire che furono semplicemente poeti o filosofi, musicisti o pittori, perchè attraverso la loro arte specifica essi giunsero a comprendere la Sapienza, che è al di sopra di tutte le arti, le quali non sono sè non il prisma attraverso il quale essa moltiplica la sua immutabile Unità:

Occorre il ritmo dello spirito per comprendere la musica nella sua essenza; essa dà l'intuizione e l'ispirazione delle scienze celesti, e quelle che lo spirito vi percepisce materialmente, è incarnazione di scienza spirituale. Sebbene gli spiriti vivano di musica come si vive d'aria, è tuttavia una cosa assai diversa comprendere la musica con l'intelletto; però, man mano che l'anima attinge da lei il suo nutrimento sensibile, sempre più maturo diventa l'intelletto ad un felice connubio con essa... Ma pochi arrivano a tanto, poichè come migliaia di persone si sposano per amore, eppure l'amore non si rivela mai ad essi, che pur ne compiono gli atti materiali, così migliaia d'individui hanno rapporti con la musica, ma non hanno mai la sua rivelazione. A base della musica, come d'ogni arte, sta l'alto contrassegno del senso morale; ogni vera creazione è un progresso morale. Assog-

(1) Nel saggio: *Beethoven e le sue cinque sonate per violoncello*, pubblicato nella «Rivista Musicale Italiana» di Torino, anno 1923.

gettarsi alle sue imperscrutabili leggi; in virtù di queste leggi frenare e guidare il proprio spirito, onde per esso promanino le sue rivelazioni, questo è il principio isolatore dell'arte: lasciarsi dissolvere nella sua rivelazione, questa la dedizione all'elemento divino, che domina placido il tumulto delle forze scatenate, e così consente alla fantasia di operare con la massima efficacia. Per tal modo l'arte rappresenta sempre la divinità, e il rapporto umano con l'arte è religione. Ciò che raggiungiamo coll'arte proviene da Dio, è ispirazione divina (1)

(1) Dalla lettera di Bettina Brentano a Goethe, in data Vienna, 28 maggio 1810, nel vol.: B. Brentano, *Il carteggio di Goethe con una bimba*, trad. Necco, Milano, Treves, Treccani, Tumminelli, 1932, vol. 2°, pag. 109.

BEETHOVEN

S. Agata, 7 maggio 1889

Beethoven! A tanto nome tutti ci prostriamo reverenti.

Giuseppe Verdi.

LA VITA

Luigi van Beethoven (1) nacque a Bonn, il 16 dicembre 1770, da una famiglia di origine fiamminga (2). Il padre, Giovanni era un tenore di poco valore e alcoolizzato; la madre, Maria Maddalena Kewerich, figlia di un cuoco e vedova in prime nozze di un cameriere, fu una bravissima donna, adorata dal grande figlio. L'infanzia di Beethoven fu triste e dura. A quattro anni gli fu imposto dal padre lo studio della musica, a undici era suonatore d'orchestra. Nel 1787 perdette la madre e nel 1792 il padre, che lo lasciava capo di famiglia con due fratelli. In questa cupa esistenza gli fu luce dolcissima la protezione della famiglia Breuning, della quale faceva parte la giovinetta Eleonora, che Beethoven iniziò alla musica. Più tardi essa sposò il dottore Wegeler e i due coniugi furono, per tutta la vita, tra i più cari e fedeli amici del Maestro.

Nel 1787 Beethoven fece il suo primo viaggio a Vienna, dove conobbe Mozart; ma dalla capitale austriaca dovette tornare improvvisamente per la morte della madre. Nel 1789 lo troviamo studente all'Università di Bonn. Tre anni dopo, grazie alla protezione del conte Waldstein, potè essere inviato a Vienna per ricevere lezioni dal grande Haydn;

---

(1) Non pochi sono gli italiani che traducono il tedesco *Ludwig* con *Ludovico*. È opportuno avvertire che Beethoven stesso, quando ha citato il proprio nome in italiano, ha sempre usato Luigi, e non Lodovico.

(2) Sulla complicata questione degli antenati di Beethoven, sulla loro qualità di fiamminghi e sull'influenza della razza nell'opera del grande Maestro vedi: Ernest Closson: *L'élément flamand dans Beethoven*. Bruxelles, Imprimerie Bonnom, 1928 (L'edizione è stata rilevata da « Le Magasin Musical », Paris). Tra i particolari, non privo d'interesse il rilievo che la pronuncia del cognome dovrebbe essere: Bitoven; e sembra infatti che, almeno per un certo tempo, tale fosse la pronuncia adottata dallo stesso Maestro (abusiva è la pronunzia tedesca *f* per doppio *w*). Ma chi mai oggi, direbbe Bitoven per Beethoven ? (Del Closson è uscita una 2ª ediz. nel 1946 presso le « Editions Universitaires » di Bruxelles).

ma le lezioni non furono molte; i caratteri dei due uomini erano troppo diversi; troppo ribelle e innovatore l'allievo per poter essere gradito al maestro. Il soggiorno a Vienna, che doveva essere temporaneo, si trasformò in dimora per tutta la vita, grazie, inizialmente, al principe e alla principessa Lichnowski, che addirittura ospitarono il Maestro nel loro palazzo, dove ebbero luogo, col famoso quartetto Rasoumowski, molte prime esecuzioni delle sue opere. Altro grandissimo, mirabile protettore fu l'Arciduca Rodolfo d'Austria, divenuto più tardi Cardinale Arcivescovo di Olmütz, il quale, amantissimo della musica, ebbe l'onore di essere stato scolaro di Beethoven, che gli ricambiò la protezione dedicandogli talune delle sue opere più importanti e componendo, per la sua assunzione alla dignità ecclesiastica, la *Messa solenne*, quella, cioè, che egli riteneva il suo capolavoro.

A Vienna Beethoven ebbe, dunque, grandi protettori, ma la maggior parte del mondo musicale, non appena cominciò a manifestarsi il suo genio innovatore, gli fu ostile. Fama e gloria furono da lui conquistate quasi violentemente. D'altra parte molte delle sue opere più alte continuarono a suscitare, per anni ed anni, la incomprensione della critica, che egli, del resto, ricambiava col sarcasmo.

Per quanto sostanzialmente incompreso dalla critica, Beethoven diventa celebre, partecipa a concerti come direttore e come pianista. Guadagna molto, ma, privo di senso pratico e prodigo verso gli amici trascorre tutta la vita in angustie finanziarie che in taluni momenti e soprattutto negli ultimi anni, sfiorano l'indigenza.

Nel 1801 comincia la tragedia della sua vita: la sordità. I primi sintomi risalgono al 1796, ma nel 1801 essi si aggravano, e lo stato d'animo di Beethoven è documentato da alcune lettere, tra le quali celebre quella ai fratelli, che porta la data dell'ottobre 1802, da Heiligenstadt, trovata in un cassetto segreto, dopo la sua morte. In questo documento egli confessa di essere giunto all'idea del suicidio.

Con animo eroico supera la crisi; partecipa ancora, come esecutore, a qualche concerto, rinunziando soltanto quando la sordità sarà completa.

*
* *

Qui dobbiamo accennare all'influenza esercitata dalla donna sulla vita di Beethoven. Moralmente severissimo e di estrema delicatezza in tema femminile, Beethoven desiderò ardentemente il matrimonio, ma per il suo carattere, per il suo fisico, per la sua tremenda sordità e per un complesso di altre vicende, tutti i suoi sogni di un amore casto, puro, svanirono. Tuttavia nessuno fu più di lui sensibile al fascino

muliebre, nè mancarono le donne che lo compresero, almeno come artista, e la sua vita ha una corona di donne, vecchie, giovani e fanciulle, che lo allietarono in qualche istante e suscitarono la sua ispirazione. Tra le figure di altissima purità cito le Breuning, madre e figlia, e la principessa Lichnowski: tra le amiche che maggiormente lo compresero primeggia Bettina Brentano, colei che istituì i rapporti fra Goethe e Beethoven e divise la sua vita nell'ammirazione per i due geni; tra quelle che Beethoven sognò di sposare, Giulietta Guicciardi, Teresa Malfatti le due sorelle Brunswick e, forse, l'adorabile cantante Amalia Sebald.

Su tutte, comunque, primeggia l'Immortale Amata, la misteriosa destinataria di una lettera che fu trovata, con quella di Heiligenstadt ai fratelli, in un cassetto segreto dopo la morte. La lettera che si apriva con le parole « Mio angelo, mio tutto, mio io », si chiudeva così: « Oggi, ieri, quale ardente aspirazione, quante lacrime per te; tu, tu, mia vita, mio tutto, addio. Oh continua ad amarmi, non disconoscere mai il cuore del tuo amato L. Eternamente tuo, eternamente mia, eternamente nostri ! ».

Parole che sembrano precorrere il tremendo dialogo d'amore del *Tristano e Isotta*.

Ancora la critica non ha potuto stabilire con certezza assoluta a quale donna fosse indirizzata la straordinaria lettera priva di nomi e di data (1).

* * *

Nell'autunno del 1808 il Re di Vestfalia, Girolamo Bonaparte, propone a Beethoven di trasferirsi in Germania con un onorario di 600 ducati oro. Per trattenere il grande artista a Vienna, l'arciduca Rodolfo e i principi Lobkowitz e Kinsky si offersero di versargli, vita natural durante, l'assegno annuo di 4000 fiorini. Beethoven accettò l'atto di una così lusinghiera amicizia, ma, purtroppo, in seguito al deprezzamento del fiorino, causato dal persistere delle guerre napoleo-

(1) Sono ben otto le donne indiziate come destinatarie: Maddalena Willmann, Cristina Frank, Giulietta Guicciardi, Teresa Brunswick e sua sorella Giuseppina, Bettina Brentano, Teresa Malfatti e Amalia Sebald. Vedi sull'argomento i due articoli del Prod'homme nella « Revue Musicale » del 15 agosto e 15 settembre 1911. Essi si riferiscono al tentativo di un falso autografo beethoveniano inteso a dimostrare che la famosa incognita sarebbe stata la Guicciardi. Alla distanza di trentacinque anni lo stesso Prod'homme pubblicava un volumetto nel quale riassumeva fatti e dati relativi alla complicatissima faccenda: [J. G. Prod'homme, *L'immortelle Bien-Aimée de Beethoven*. Paris, Glomeau [1945].

niche, nonchè per la morte dei due principi, l'onorario venne in gran parte meno. Soltanto l'arciduca Rodolfo continuò a pagare regolarmente la sua quota.

Nel 1817 a Toeplitz, per iniziativa di Bettina, il Maestro si incontra con Goethe, verso il quale nutrì per tutta la vita sconfinata ammirazione, mentre, come è noto, egli non fu compreso dal grande poeta.

Il periodo che corre dal 1811 al 1815 segna il culmine della fortuna, dirò così, mondana di Beethoven. Sono gli anni della riscossa anti-francese alla quale Beethoven partecipa con la sua arte. Alludo principalmente al settembre del 1814 che vide riuniti a Vienna tutti i monarchi d'Europa. In quei giorni le opere di Beethoven, festeggiatissimo, furono eseguite davanti a una platea di re, e merita di essere ricordato che talune pagine musicali scritte appositamente, come la *Battaglia di Vittoria*, di ben scarso valore artistico al paragone delle altre, furono proprio quelle che gli conferirono straordinaria celebrità.

* * *

Col novembre 1815 si chiude il periodo della fortuna e comincia la tremenda *via crucis* degli ultimi dodici anni, che ha per causa dominante la tutela del nipote. Come ho detto all'inizio, Beethoven aveva due fratelli minori, Carlo e Giovanni, persone mediocri, in antitesi col suo carattere e col suo genio.

Nel 1815 Carlo morì lasciando un figlio di nove anni, anche esso di nome Carlo. Beethoven si accese di grande amore per il fanciullo, e alla madre, che non era un modello di santità, contese la tutela del ragazzo con una lunga, estenuante azione giudiziaria, che si risolse a suo favore. Ma il suo carattere, non sempre in proporzione esattissima col suo genio, la sua qualità di scapolo inesperto della vita familiare (il capitolo dei suoi frequenti traslochi e delle domestiche licenziate è uno dei più cospicui della vita privata di Beethoven), la sua stessa intransigenza morale, ottennero l'effetto contrario a quello sperato; il ragazzo, che, in fondo, non era malvagio, oppresso forse dalla zelante severità dello zio, si abbandonò a trascorsi giovanili, sfiorando la tragedia con un tentativo di suicidio, che, viceversa, per contraccolpo morale, non schiantò per poco la vita del grande tutore.

Le peripezie familiari occuparono in modo tale la vita di Beethoven da influire sulla sua produzione, la quale per alcuni anni fu scarsa, tanto che da amici, e soprattutto da nemici, già si parlava di un Beethoven finito. Ma la sua forza indomabile, veramente eroica, ebbe il sopravvento e si può dire che le maggiori sue opere, la *Messa solenne*, la *Nona*

Sinfonia e gli ultimi cinque quartetti, furono composti, per usare una sua stessa frase, *inter lacrimas et luctum*, fra meschinità, angoscie e dolori quasi inenarrabili. Ho detto dolori, perchè, in concomitanza coi patimenti morali, la salute di Beethoven andò declinando. Alla sordità completa, che lo isolava dal mondo e lo rendeva sospettoso, irritato contro tutto e contro tutti, si aggiunse una serie quasi continua di malattie, dalla polmonite alla gotta, dall'itterizia all'idropisia.

Le condizioni di salute erano aggravate dalle strettezze economiche, dovute anche al fatto ch'egli non volle mai intaccare un piccolo capitale messo da parte per l'idolatrato nipote.

Gli aiuti invocati da Beethoven furono scarsi e perciò tanto più merita di essere ricordata, a titolo d'onore, l'offerta di cento sterline della Società Filarmonica di Londra, che gli giunse pochi giorni prima della morte.

E insieme gli pervenne, pure da Londra, da parte del fabbricante di arpe Stumpf, suo sviscerato ammiratore, il dono di tutte le opere di Haendel, il musicista che Beethoven collocava, adorandolo, al di sopra di tutti. Questi due doni alleviarono gli ultimi giorni della vita di Beethoven. Il 24 marzo egli ricevette i sacramenti e firmò il quartetto op. 131 per gli editori Schott. Morì il 26 marzo 1827. I funerali, che si svolsero il 29, furono solenni. Otto musicisti reggevano i cordoni: tra essi era Schubert; seguivano musicisti, scrittori, artisti. Ma la vera solennità fu conferita dalla spontanea partecipazione del popolo. Si calcola a ventimila il numero delle persone che parteciparono al corteo. Al cimitero fu pronunziato, da altri, il discorso scritto da Grillparzer. Durante i funerali, scrive lo Specht, uno straniero domandò a una vecchietta chi mai fosse il defunto per cui s'era mossa tanta gente.

« Bisogna, essa rispose, che lei sia di ben lontano, altrimenti saprebbe che è morto il generale dei musicanti ».

La parola di questa umile vecchietta vale più di qualsiasi dotto commento a riassumere il significato della vita e dell'opera di Beethoven (1).

---

(1) Una scena analoga narra Alfredo Casella nel suo *Beethoven intimo*. Con un gruppo di amici egli stava parlando di Beethoven in un paesetto del Canavese, quando, vista l'attenzione di alcuni montanari, chiese a uno di loro se sapesse chi era Beethoven. « Perbacco, rispose, ma non è quello che ha inventato la musica ?».

L'OPERA

Come la Grecia raggiunse la perfezione esemplare nella scultura, l'Italia del Medioevo nella poesia, e l'Italia del Rinascimento nella pittura, così il secolo XIX portò al culmine massimo la musica per opera di Beethoven. Non si comprende Beethoven senza muovere dalla premessa che egli è stato il più grande musicista di qualsiasi età e di qualsiasi nazione, perchè, se come polifonista religioso egli è superato da Palestrina, come mistico della rivelazione divina da Bach, come artista di musica pura, da Mozart, e, per la musica teatrale, da tanti operisti, specialmente italiani o di scuola italiana, egli supera tutti per la poliedricità della sua anima e dei suoi sentimenti. Dio e natura, cielo, luna, stelle, acque, piante, animali, e, passando alla vita umana, il dolore e la gioia, l'amore, l'odio, la virtù e la colpa, danze e canti funebri, accenti guerreschi e dolcezze pastorali, preghiere e imprecazioni, tutte le cose, tutti i sentimenti hanno trovato nell'anima di Beethoven la più complessa, la più profonda espressione musicale (1).

Ciò che lo distingue da quasi tutti i musicisti, compresi i sommi, è il fatto che egli non fu un semplice musicista, a null'altro intento se non ad esprimere armonie e melodie con l'inconsapevolezza, sia pure divina, dell'istinto, ma, prima di essere un musicista, egli fu un pensa-

---

(1) Il già citato von Braunthal (vedi a pag. 10) riferisce questa opinione di Franz Schubert: « Beethoven sa tutto, ma noi non possiamo ancora tutto comprendere e scorrerà anche molt'acqua nel Danubio prima che tutto ciò che questo uomo ha creato sia universalmente compreso. Non soltanto egli è il più sublime e fecondo dei musicisti; è anche il più forte. Egli è altrettanto forte nella musica drammatica e in quella epica; nella lirica e nella prosaica; in una parola, egli può tutto. Mozart sta a lui come Schiller a Shakespeare. Schiller è già compreso. Shakespeare non lo sarà ancora per lungo tempo. Tutti comprendono già Mozart; nessuno comprende Beethoven ».

tore, il quale adoperò intenzionalmente l'arte dei suoni, non come un fine, ma come un mezzo, disciplinato da un sistema di idee, da una concezione etica della vita. In questo egli è il solo musicista (se si eccettua Wagner, che sorse però dopo di lui e grazie a lui) paragonabile a ciò che è Dante nella poesia, per avere adoperato sistematicamente la sua specifica arte come uno strumento didattico per diffondere una sua propria filosofia della vita. Ma, come in Dante, come in pochi altri sommi, la preponderanza didattica non rese arida o scolastica la sua arte. Vi fu perfetta coincidenza tra la disciplina di un pensiero intenzionale e la pura perfetta espressione artistica. Se egli non fece dell'arte per l'arte, conseguì però tutti gli effetti di quella spontaneità che gli artisti minori ottengono, spesso, soltanto a condizione di fare, appunto, dell'arte per l'arte.

E, come tutti i sommi artisti, egli fu anche un grande riformatore e innovatore nella tecnica e nella forma. Se egli non ha addirittura creato (chè gli iniziatori furono italiani), ha tuttavia portato a compimento e a perfezione lo svincolo della musica strumentale dalla dipendenza e dalla colleganza con la voce o col gesto umano. Il pianoforte, quale noi oggi lo possediamo, è dovuto alla speciale potenza della sua musica (1).

Un altro aspetto originale di Beethoven è la cultura musicale. Contrariamente a tanti altri musicisti, anche sommi, egli studiò grandemente i suoi predecessori, secondato dalla possibilità di chiudersi nella ricchissima biblioteca di musica antica del suo protettore Arciduca, dove approfondì, fra l'altro, la musica gregoriana e quella di Palestrina. La sua opera di riformatore non va disgiunta dalla rara conoscenza che egli ebbe della musica passata, ben potendosi dire che soltanto chi ha esaurito la conoscenza del passato può essere capace di creare il futuro. Quando egli ha trattato forme antiche, quali i canoni e le fughe, il suo stile è sempre stato impeccabile e, grazie appunto al rispetto e al pieno possesso delle forme tradizionali, egli ha potuto crearne delle nuove, rispondenti, non ad arbitrio estemporaneo, ma a una tecnica altrettanto impeccabile, divenuta poi non meno classica delle altre, con tale una potenza da rendere anche oggi attuale l'affermazione che Vincent d'Indy esprimeva a suo tempo, e cioè che la portata artistica di Beethoven supera ancora il nostro secolo ventesimo.

---

(1) Su Beethoven come rinnovatore tecnico dell'orchestra nel complesso e nei singoli strumenti, vedi il Bellaigue nel suo libro: *Études musicales et nouvelles silhouettes de musiciens* (Paris, Delagrave, 1898) capitolo: *B. et ses neuf symphonies* relativo all'omonima opera del Grove.

* * *

La sua stessa vita lo distingue da quasi tutti i musicisti. Non esiste arte che più della musica possa far inclinare gli autori a una certa indifferenza per la vita civile e politica. Le biografie dei musicisti sono, in genere, assai meno interessanti di quelle dei poeti, meno collegate alla loro arte. Le vite di un Bach, di un Mozart, di un Rossini, sono, spiritualmente e intellettualmente parlando, uniformi (1). Non potete concepire Bach se non sotto due aspetti: o quello del mistico continuamente rapito in Dio, al di là della turbinosa sfera della vita umana, o quello del piccolo placido borghese la cui vita scorre tra l'organo e la famiglia. In antitesi con quella di Bach, ma analoga dal punto di vista che qui ci interessa, potete considerare la vita di Mozart, il divino, elegante fanciullo, la cui vita scorre tra le donne e i concerti, così come quella di Rossini scorre fra il teatro e la tavola bene imbandita. Esprimono, sì, anch'essi, il dolore e la gioia, giungono anch'essi, con la *Messa di Requiem* o col *Mosè*, alle sublimità religiose, ma vi giungono, direi quasi, con una certa indifferenza per il contenuto. La loro sensibilità è tale da renderli capaci di esprimere qualunque sentimento; ma la loro vita non assume l'aspetto dell'apostolato, non rivela una determinata intenzione etica.

Beethoven, al contrario, è un apostolo. Anche se potesse farlo, rifiuterebbe, per rigore morale, di comporre il *Don Giovanni*. Prima del Bello colloca il Buono. Qui la sua vita si immedesima con la sua arte, così che la sua arte non si spiega senza la sua vita (2).

Il dolore accompagna tutta la sua vita, anche nei periodi felici. Il suo dolore diventa il dolore universale ed egli si innalza al concetto di una missione: redimere l'umanità dal dolore, recarle conforto, conferirle forza per conquistare la gioia.

Con questo cardine, tutta la sua musica è impostata sulla concezione dualista di una lotta fra il bene e il male, tra la gioia e il dolore, nella

---

(1) « I grandi artisti del passato si contentavano di imparare il loro mestiere e non risulta dai loro biografi che essi si siano occupati seriamente di altra cosa che della musica. Così Bach, Haendel, Haydn e Mozart la conoscevano perfettamente, ma mancò loro la cultura filosofica dello spirito» (Ulibicheff).

(2) « Beethoven è un sublime idealista, e di tutti i grandi musicisti nessuno è moralmente più grande di lui. La sua arte è priva di qualsiasi sensualità; libera da ogni contatto o attrattiva materiale. Ascoltando Beethoven non si gusta neppure la dolcezza carezzevole e il piacere fisico che una melodia, una cadenza di Mozart insinuano talvolta in noi. Si tratti del *Fidelio* o del ciclo di Lieder: *All'amata lontana*, tutta la musica di Beethoven è austera» (Bellaigue).

quale il male e il dolore, mentre sono manifestati con una profondità che nessun musicista ha mai superato, figurano anche eternamente sconfitti. Nessuna sua opera finisce col trionfo del dolore o del male. In questo senso la sua opera è l'antitesi della tragedia greca, e nello spirito è, quindi, non soltanto cristiana, ma cattolica e potrebbe essere simboleggiata nel fiammeggiante Arcangelo che calca, eternamente vittorioso, il demonio.

Ben prima di Nietzsche, e ben diversamente da lui, egli è stato davvero l'apostolo del Superuomo, dell'Eroe; ma dell'Eroe che alla forza congiunge la bontà, che la forza adopera soltanto a servigio della bontà.

Datore di forza per superare il dolore, elargitore di gioia. Ma di quale gioia? Egli non confonde la gioia col divertimento, con l'oblio edonista. La gioia nella sua opera assume il significato trascendente di una rivelazione di Dio, di un itinerario alla perfezione divina; è precisamente la Gioia del Paradiso dantesco, alla quale non si giunge se non attraverso il patimento del dolore, la comprensione del dolore (1).

Questa interpretazione è documentata dallo stesso Beethoven, il quale, nel 1815, scriveva alla Contessa Erdödy queste sublimi parole:

Noi morituri, ma con l'anima immortale, siamo nati per il Dolore e per la Gioia, e quasi si potrebbe dire che soltanto ai privilegiati è dato di raggiungere la Gioia attraverso il Dolore.

* * *

Per approfondire il senso del pessimismo beethoveniano, sottoposto, superato, sconfitto dall'ottimismo, con un'intenzione che si potrebbe dire teorica e artificiale, se non si sapesse che Beethoven la attuò, eroicamente, nella sua vita, è utile riferirsi all'opera di Leopardi.

Altri ha già rilevato le somiglianze che esistono tra i due grandi interpreti del Dolore; ma l'accostamento è lecito, soltanto a patto di osservare che, mentre Leopardi non supera il dolore, anzi lo eleva a realtà suprema e universale e sparge l'ironia sui sostenitori delle « magnifiche sorti e progressive » dell'umanità, Beethoven si alza, sistematicamente, dal dolore alla gioia e tesse l'apologia della lotta, il trionfo dell'ottimismo. Un significativo esempio di questa opposta conclu-

(1) Questa identificazione della dottrina di Beethoven con quella di Dante non è arbitraria, se vi fu chi, in Germania, sin dal 1828, nella rivista « Caecilia », paragonava, appunto, Beethoven a Dante, il quale « ci fa discendere in fondo all'abisso infernale per farci in seguito salire all'affascinante intuizione della suprema felicità del Paradiso ».

sione filosofica ci è data da Beethoven nel quartetto op. 132 e da Leopardi nella poesia: *Il Risorgimento*. Entrambe le opere d'arte descrivono le sensazioni di rinascita e di gioia del malato che ricupera la salute, e l'andante del terzo tempo corrisponde ai versi di Leopardi:

Chi dalla grave, immemore
Quiete or mi ridesta?
Che virtù nova è questa,
Questa che sento in me?
. . . . . .
Se al ciel, s'ai verdi margini
Ovunque il guardo mira,
Tutto un dolor mi spira
Tutto un piacer mi dà.
Meco ritorna a vivere
La piaggia, il bosco, il monte;
Parla al mio core il fonte,
Meco favella il mar.

Nulla più di questi versi leopardiani potrebbe essere citato a preciso e degno commento del citato quartetto di Beethoven. La filosofia del dolore, l'incanto della convalescenza, la luce della speranza, trovano, nei due grandi, un'innegabile profonda somiglianza. Ma quanto diversa la conclusione! L'incantesimo della convalescenza non convince il malato leopardiano a credere nella bontà degli uomini e nell'amore, mentre l'altro malato si volge alla vita e crede in essa, crede negli uomini, crede nel cielo. Nella *Ginestra* il dolore umano diventa il dolore universale: nella *Nona* cede alla Gioia universale.

* * *

Ecco, dunque, il sistema di Beethoven, il motore di tutta la sua opera. Platonico cristiano nelle idee, plutarchiano nell'etica. A questa profondità di visione filosofica e morale si deve il fatto che la sua musica si solleva a rivelazione universale delle Idee. Gli altri musicisti stanno, quasi tutti, a lui, come i presocratici a Socrate e a Platone. Il minuetto di Haydn si trasfigura nell'apoteosi della Settima, alla stessa guisa che gli atomi di Democrito si trasfigurano nelle idee di Platone. Ma la grandezza di Beethoven consiste nel fatto che, mentre la sua musica è, come quella di Bach, ideale, trascendente, metafisica, è però anche radicata nella realtà, nella verità contingente. Non è spirito staccato dalla materia, ma è materia fusa, plasmata dallo spirito, innalzata verso

lo spirito, ma che nello spirito porta gli occhi e le luci della materia. Proprio come Dante.

Appunto per questo l'arte di Beethoven è, non soltanto religiosa, ma anche sociale. Il sublime si identifica col comune, il celeste col terreno. L'arte di Beethoven non è arte di cella o di claustro, dove nella solitudine il mistico, staccato dall'umanità, effonde la sua anima verso Dio, ma è arte che vive nel popolo, che ne partecipa le piccole gioie, i comuni dolori quotidiani ed è capace di sollevarli, trasfigurarli a significato universale (1). L'adagio della *Nona*, una delle più alte, aristocratiche pagine musicali non è se non un motivo d'organetto quasi certamente raccolto da Beethoven in una delle sue predilette passeggiate campestri. Identica origine, cioè l'aria della cornamusa d'un musicista ambulante, rileva il d'Indy nella Sesta Sinfonia, nel Trio del quartetto op. 132 e il Rolland fa derivare da una musica popolare il Presto del Quartetto op. 130.

Molte altre indicazioni del genere si potrebbero fare, così da concludere che la radice umilmente popolare di molte pagine, che sono tra le più sublimi del mondo, è una caratteristica di Beethoven che

---

(1) Nel suo acuto saggio su Beethoven, Giovanni Papini scrive:

« Il canto di Bach è un monologo e non nasce che da quei momenti in cui lo spirito è capace di un sentimento teocentrico, altissimo ma sempre quello. Il canto di Beethoven è un dialogo e, spesso, un intero dramma. Bach canta per sè, Beethoven a nome di tutti. Uno è romito, l'altro un popolo in subbuglio. In Beethoven c'è tutto l'uomo colle sue passioni in fiore e in urto, colle sue speranze che terminano in disperazioni, col suo amore prepotente che ha l'accento della collera, colle sue miserie che vuol deporre, quasi fossero incensi di splendore, ai piedi del suo Dio ». (G. Papini, *I nipoti d'Iddio*. Firenze, Vallecchi. 1932).

Alle parole di Papini vorrei aggiungere altre immagini. Bach fa discendere Dio verso l'uomo, Beethoven innalza l'uomo verso Dio. In Bach la divinità irrompe nel mondo umano, in Beethoven c'è tutto il dramma dell'ascesa. Bach è il protestante che ignora il Purgatorio. Beethoven è il cattolico nel quale il Purgatorio è quasi il centro; Bach è una *Divina Commedia* composta di un sol canto: il Paradiso; Beethoven è il poema completo nella trilogia dei tre Regni.

Ma su questo aspetto di fusione degli elementi celesti e terrestri, sublimi ed umani, può gettar luce il giudizio che lo stesso Beethoven formulò su colui che potremmo definire il Bach della poesia: Klopstock. Al Rochlitz diceva Beethoven nel 1822:

« La poesia di Klopstock procede a sbalzi e comincia sempre troppo in alto. Sempre "maestoso", sempre "re bemolle maggiore". Non è vero forse? Pure, bisogna convenire che resta un grande poeta e ha la virtù di sollevare l'anima alle più alte sfere. "Purchè non ci fosse quel suo eterno desiderio di morte! Per morire c'è sempre tempo". E a Klopstock egli contrapponeva Goethe che "vive e cifa vivere con lui" ».

consente di penetrare nel vero significato, nella più profonda sostanza dell'opera sua (1).

Da questo punto di vista, e a conferma generale di quello che dobbiamo considerare un principio fondamentale dell'esegesi beethoveniana, e cioè che Beethoven non fu soltanto un musicista e che la sua musica risponde a finalità etiche e sociali, occorre dare molta importanza a quanto scrive il suo biografo Schindler, circa le frequenti relazioni di Beethoven con la gente di campagna, in tempi nei quali era appena possibile scambiare con essa qualche parola:

> È incredibile che un musicista, assorbito dalle sue concezioni artistiche abbia potuto trovare del tempo per propagare l'istruzione fra il popolo e iniziarlo a una più perfetta conoscenza di Dio e della creazione. Ch'egli abbia realmente agito in tal senso è provato dall'opera di C. Cristiano Sturm: *Considerazioni sulle opere di Dio nel regno della Natura e della Provvidenza per tutti i giorni dell'anno*. Il contenuto di questo libro, di chiarissima lettura, offriva a Beethoven il compendio delle conoscenze più necessarie al popolo. Egli lo raccomandò all'attenzione del clero durante i suoi lunghi soggiorni in campagna e ne fece un rapporto alla Cancelleria del Governo (2).

Si capisce quindi come, fin dal 1850, l'anonimo autore dell'opuscolo: *La foi nouvelle cherchée dans l'art, de Rembrandt à Beethoven* (Paris, Comon, 1850) (3) potesse intravvedere, pur attraverso enfatiche esagerazioni, questo singolare aspetto dell'opera beethoveniana:

---

(1) « La questione dell'impiego o delle influenze di arie popolari in Beethoven è stata finora troppo superficialmente trattata» (Rolland).

Del resto la sublimazione di motivi popolari non è rara nei compositori, ed è anzi una splendida caratteristica della musica. Vale la pena di citare un episodio che riguarda Verdi.

Nel quotidiano « Il Popolo di Roma» del 23 gennaio 1941 il prof. Stefano Sivelli, che nel 1871 aveva preso parte, quale professore d'orchestra, alle prime esecuzioni dell'*Aida* al Cairo, narrava che nell'autunno del 1869 egli si trovava a Parma in un negozio di terraglie, conversando col padrone. Entra Giuseppe Verdi accompagnato dalla Strepponi, per acquistare delle scodelle. Mentre sta trattando, si ode il ritornello di Paita, venditore di pere cotte: *Boient i pèr còtt, boiéééent* (*Bollenti le pere cotte, bollenti*). Verdi ascolta, trae un taccuino e annota. Due anni dopo, al Cairo, il Sivelli riconosceva il motivo del buon Paita, nientemeno che nell'invocazione delle sacerdotesse: *O tu che sei d'Osiride, madre immortale e sposa !*

(2) Raccomando agli studiosi che vogliano seriamente approfondire la psicologia di Beethoven la lettura di questo libro dello Sturm, nel quale essi troveranno la genesi filosofica e sentimentale di tante opere musicali del grande compositore. L'opera fu tradotta anche in italiano. L'ultima edizione a me nota è quella di Napoli, Morano, 1861, 12 voll., in-16°.

(3) Stando al Barbier, l'autore sarebbe Alfredo Dumesnil.

Nato dal popolo, il popolo canta in lui, benchè egli sia ignoto al popolo. Genio non socievole, egli trovò nelle tempeste che nascevano dal suo amore sfortunato, dalla sofferenza della sua infermità fisica, dall'ingiustizia sociale che lo circondava, le armonie di un mondo più vero che non esiste ancora. La sua voce è come la tromba che fece crollare le mura di Gerico, essa scuote le cittadelle e le bastiglie, musica che in ogni cuore umano *risveglia l'istinto delle dedizioni eroiche.*

Questo pensiero coincide con quello di Wagner:

Beethoven non adopera più, come aveva fatto Haydn, l'aria popolare di danza per abbellire una gala principesca, ma la restituisce al popolo stesso in una forma ideale.

Cioè, questo artista sovranamente aristocratico, è anche artista di popolo. La sua arte sublime affonda le radici nell'*humus* sociale. L'ideale di Beethoven, osserva giustamente il Bellaigue, «ha quasi sempre qualcosa di sociologico–sociale» (1).

*
* *

Sul fatto che Beethoven non è soltanto un musicista ma un apostolo della redenzione spirituale, morale, sociale dell'umanità bisogna insistere. C'è un dato biografico che assurge a valore rappresentativo e non potrei meglio esporlo che con le seguenti parole del Grove:

I musicisti del secolo XVIII erano comunemente al servizio di arcivescovi o di principi. Essi portavano cipria e parrucca, spadino e abito di corte. Passavano il loro tempo a riverire, a fare anticamera; pranzavano alla tavola della servitù; si poteva abusare di loro e metterli alla porta come gli altri domestici. Costretti a regolare la loro condotta sull'etichetta e di subordinare le loro emozioni alle leggi del decoro e delle convenienze, riusciva loro difficile, mettendosi al lavoro, cambiare attitudine e imprimere ai loro pensieri e sentimenti il corso libero e naturale al quale faceva ostacolo la loro condizione.

Commentando questo rilievo storico del Grove ha scritto il Bellaigue:

Beethoven per primo, infranse con le sue mani rudi tutte le convenzioni, tutte le costrizioni sociali o mondane. Indomabile e fiero, sarebbe morto piuttosto che dipendere e servire; egli non visse agli stipendi di un padrone, non fu musicista da

(1) «Ma la sinfonia, fattasi drammatica e destinata alle vaste sale fremebonde di moltitudine, si amplia: è la Musica–Popolo forse più spesso ancora che la Musica–Mondo e risente del violento aprirsi delle scene della storia: nella quale, di fronte ai pochi personaggi prima dominatori e al consenso delle grandi clientele già irrompe la volontà compatta del popolo intorno ad un Eroe, come nella *Sinfonia Eroica*, o si afferma la rude semplicità e la gioia scamiciata della campagna come nella *Pastorale*, nell'Ottava e – esplicita e definitiva – nella vasta *Kermesse* che si chiude con l'*Ode alla Gioia*, nella Nona» (TORREFRANCA).

salone, da corte o da cappella, ma fu musicista a se stesso, della propria vita, della propria anima, e la libertà della sua condizione eguagliò e forse assicurò la libertà del suo genio.

L'esempio di Beethoven non segna soltanto una nuova èra nella vita dei musicisti, ma si eleva a sintomo di una nuova visione sociale, e soprattutto dimostra quanto grande fosse in lui il concetto della dignità umana. La sua etica si compendia nel trinomio: Amore, Libertà, Bellezza, che, alla sua volta, si riassume in una quarta parola: Religiosità, intesa non soltanto nel senso confessionale, ma anche laico. È l'*homo novus* del secolo XIX, ma non quale esso decadde, verso la fine, nel materialismo, ma quale fu nei grandi del primo cinquantennio, da Schiller a Goethe, da Manzoni a Hugo, cioè un'armonica fusione della tradizione spirituale con le esigenze di una società radicalmente rinnovata nei suoi ordinamenti economici e sociali. Aristocrazia e democrazia, individualismo e collettivismo, libertà e disciplina raggiungono in lui la sintesi perfetta. Ascoltiamo ancora il Bellaigue:

> Ogni opera di Beethoven è simultaneamente una e multipla. Tutto in essa è personale, ma anche mutuale. Per questo Beethoven è il maestro dei maestri. Egli proclama ed applica le due leggi della vita sociale superiore. Per lui possiamo imparare non solamente con chi, ma sotto chi dobbiamo vivere. Egli ci propone il duplice ideale di una solidarietà universale e di una sovrana autorità.

Profeta e apostolo di una migliore umanità futura; tale è Beethoven, e tale apparve anche a Wagner:

> Beethoven dovette mettersi egli stesso in cammino, onde scoprire, per primo, il paese degli uomini dell'avvenire.

* * *

Ho detto del principio dualista che regge quasi tutte le opere di Beethoven (1). Aggiungo che i due elementi dell'antitesi sono in lui talmente equilibrati da costituire un'altra caratteristica che lo distingue da tutti gli altri musicisti. La grazia e la forza, il sorriso e il pianto, la danza e l'elegia, non appaiono mai isolati, ma si richiamano a vicenda, si intrecciano e si sovrappongono, rivelando in Beethoven l'istintivo timore di essere unilaterale, il proposito di non dar modo all'ascoltatore di abbandonarsi a un dato sentimento senza richiamare l'opposto. Da

(1) Nella musica di Beethoven «esiste un motivo psichico persistente che anche l'uditore meno abituato all'analisi dei propri sentimenti non tarda a discernere: la lotta tra due elementi, una monumentale dualità» (R. Rolland).

questo senso della sintesi nasce quell'ineffabile intreccio e passaggio e ritorno da sentimento a sentimento; mistione che è tutta propria dell'opera beethoveniana. Con un passo musicale egli ti trasporta nella gioia, nella grazia, nella serenità, sì che in quell'istante tu sei portato a credere che non esistano il dubbio, la tristezza, il dolore; ma l'artista non vuole questo oblìo e immediatamente ti avvolge nell'atmosfera della forza e della tragedia; e quando ti ha piegato alla nuova sensazione sembra temere che tu abbia dimenticato la prima e nuovamente te la riconduce e poi intreccia i due sentimenti e ti costringe a viverli, a sperimentarli, a comprenderli simultaneamente, con un'arte così naturale, così profonda, così perfetta, da non trovar riscontro se non nei sommi artisti, quasi mai musicisti, ma poeti; primo fra tutti Dante (1).

* * *

Cito a paragone Dante. Ma esiste un altro artista, il solo che con Dante possa essere accostato a Beethoven: Michelangelo.

Analogie profonde esistono tra il carattere fisico e morale dei due geni: identica l'austerità della loro vita, così poco frequente nelle biografie degli artisti; identico il destino che li pose al contatto dei potenti della terra, ma li fece di animo non servile, capaci di sentirsi e di farsi considerare, anch'essi, pari ai sovrani; identica persino la loro biografia, nello spettacolo dei nemici invidiosi, dei parenti e degli amici che si contendono, come rivali, la loro fiducia, mentre essi passano dagli impulsi della generosità agli impeti della diffidenza e del disprezzo. Identico il predominio del dolore nella loro vita, ma identica anche la forza di superarlo e di esaltare il principio della potenza e dell'eroismo; identico il concetto che essi ebbero della loro arte come strumento rivelatore di un pensiero, di un sistema; identico il senso del sublime,

---

(1) Quando rilevai, nel 1937, questo aspetto dell'opera di Beethoven, ignoravo il saggio sull'*Iliade* di Hermann Grimm (1828–1901), il quale istituendo, ripetutamente, paragoni tra Omero e Beethoven, ha scritto in merito:

« Se Beethoven ci meraviglia con l'arte di ottenere effetti per via di contrasti, non meno ci esalta colla sua potenza creativa, che gli fa trovare i passaggi da un tono all'altro. Beethoven è il primo che, a mia conoscenza, rispecchi nelle sue opere l'infinita vicenda dei sentimenti che agitano il nostro petto; ma ci costringe a un'interruzione anche quando siamo sotto il dominio di forti sensazioni. Alla quale necessità è pur costretto il cordoglio umano più profondo; il bisogno di quetare in pause, durante le quali altre correnti di pensiero l'attraversino, è più forte della nostra potenzialità spirituale. Molte sonate di Beethoven, a chi le volesse analizzare, apparirebbero come la riproduzione di queste tempestose sensazioni. Omero tutto questo divinò e ne fece tesoro per il suo poema ».

per cui talune pagine della *Messa* e della *Nona* irresistibilmente ci richiamano alle gigantesche figure, ai grandiosi aggruppamenti umani della Sistina.

Non so rivivere l'immagine di Michelangelo, chiuso nella Sistina, vietata a chiunque, anche al Pontefice, dimentico del cibo, delle ore, della vita, oppure condotto, quasi cieco, a palpare i marmi che non potrà più scolpire, senza che alla mia mente sorga l'analoga immagine di Beethoven disdegnoso, come lui, di tutto e di tutti, spinto alla solitudine ispiratrice della campagna, oppure rinchiuso nella sua povera, disordinata dimora, intento a creare, senza più udirli, i miracoli della Messa e degli ultimi quartetti.

Colossali figure non paragonabili a uomini, ma a oceani, a montagne.

*
* *

Per comprendere nella genesi, nello svolgimento e nelle sue espressioni supreme, l'opera di Beethoven, occorre ricordare che essa si può dividere in tre fasi che altri ha definito tre *maniere* o tre *stili*. Questa divisione risale, sostanzialmente, a uno dei primi e più geniali studiosi beethoveniani, il Lenz, nel volume apparso nel 1855 e intitolato, appunto, *Beethoven e i suoi tre stili*.

C'è chi ha negato la legittimità di questa ripartizione, ma i critici più autorevoli l'hanno accettata, pur facendo qualche ritocco circa l'anno di apertura e di chiusura delle tre fasi, le quali, come del resto chiarì lo stesso Lenz, debbono essere accettate con intelligente misura, nel senso che qualche opera, la quale cronologicamente appartiene al periodo di una data fase, ripete, invece, la maniera della fase precedente o precorre la seguente (1). In ogni modo, ecco le date approssimative delle tre fasi:

Prima maniera	1782–1801
Seconda maniera	1801–1815
Terza maniera.	1815–1827 (2)

(1) Circa i « tre stili » e lo svolgimento del genio musicale di Beethoven, è indispensabile la lettura dell'ampia analisi fatta dal Torrefranca ne *La vita musicale dello spirito*, pag. 321 e segg.

(2) Circa le delimitazioni dei tre stili o maniere, scrive il Belpaire:

« Nelle sonate per piano la seconda maniera comincia con l'op. 26, la terza con l'op. 53. Quanto alle sonate per violino, la seconda maniera comincia con l'op. 30, e soltanto la 10ª [op. 96] è della terza maniera. Sonate per violoncello:

Il d'Indy, accettando, in massima, la classificazione del Lenz, ha suddiviso la prima maniera in due fasi, delle quali la prima (1782-1793) egli riserva alle opere della giovinezza quelle cioè che non manifestano, se non in forma modestissima, la personalità dell'autore.

Comunque, la prima maniera si riferisce alle opere nelle quali Beethoven soggiace all'influenza delle scuole precedenti, soprattutto a quelle di Haydn e di Mozart; la seconda alle opere nelle quali piena è la sua personalità; la terza, alle opere che costituiscono la più alta cima del suo genio.

Passando ai valori della seconda e della terza maniera, il d'Indy sagacemente li precisa nel senso che nella seconda maniera Beethoven raccoglie ed esprime le emozioni, i dolori in modo veemente, oserei dire militante; nella terza, che corrisponde al suo quasi totale isolamento, egli « canta in se stesso ciò che prima ha cantato per gli altri », in una specie di dialogo interiore, nel quale echeggiano, sì, le passioni precedenti, ma sublimate da una interiorità mistica che le eleva a rivelazione religiosa.

Le due fasi intellettuali coincidono anche con la diversa espressione tecnica. Mentre nella prima delle tre fasi prevale l'opera pianistica, nella seconda prevale l'orchestra, nella terza ritorna, in parte, la predilezione per il piano, ma soprattutto quella per la musica da camera, oltre le due massime espressioni polifoniche e polistrumentali della *Messa* e della *Nona*.

* * *

Descrivendo l'opera 123 io asserirò la cattolicità di Beethoven. Si è voluto fare di lui un razionalista, un illuminista, un massone e persino un ateo riferendosi a qualche atto ed espressione della sua vita,

---

seconda maniera, op. 69; terza, op. 102. Trii: seconda maniera, op. 70; non ne esistono di terza. Concerti per piano: seconda maniera, op. 37; non ne esistono di terza. Quartetti: seconda maniera, op. 59; terza, op. 127. Sinfonie: seconda maniera: op. 55 (*Eroica*); terza, op. 125». Dopo avere tracciato questo quadro il Belpaire continua: « Il passaggio dalla seconda alla terza maniera non si è, dunque, svolto uniformemente in tutte le forme, andando dall'op. 26 all'op. 70 nella seconda maniera, o, calcolando ad anni, dal 1802 al 1809. Quanto all'ultima maniera la cosa è ancor più sensibile: qui noi saltiamo dall' op. 53 all'op. 127 e, ad anni, dal 1806 al 1822-25. È impossibile, perciò, ricondurre a date fisse l'evoluzione del genio di Beethoven, in quanto, essa varia secondo le forme dell'opera, e si deve concludere che l'evoluzione è stata la conseguenza, più di un lavorio interno che di circostanze esteriori. L'influenza della vita deve, dunque, essere qui intesa nel senso di vita dell'anima. Del resto tutta l'opera di Beethoven non è ispirata che dall'anima».

o alla mancanza di esplicite dichiarazioni confessionali. Ora su questo punto, che è molto importante per la stessa esegesi beethoveniana, occorre essere precisi. Non è possibile, senza falsare lo spirito e la forma dell'opera di Beethoven, prospettare il creatore della *Messa solenne* come un razionalista.

Nè più felici sono coloro che rappresentano Beethoven come un cattolico che, in fondo, aderì al protestantesimo. Tra essi dobbiamo annoverare Wagner.

A parere di Wagner, l'Austria, seconda patria di Beethoven, subendo il cattolicismo e specialmente il gesuitismo, avrebbe deformato il pensiero e l'arte col formalismo e con lo scetticismo, contro i quali Beethoven, appunto, facendosi seguace e continuatore di Bach, avrebbe reagito con la sua arte profonda, rivelatoria, austera, morale, inspirata al protestantesimo. Tesi errata, e l'errore consiste nella premessa di identificare il cattolicismo con un (vero o supposto) aspetto momentaneo e frammentario di esso. Centomila Wagner non riusciranno mai a dimostrare che l'arte di un Palestrina o di un Vivaldi siano l'espressione del formalismo e dello scetticismo. In altre parole, Beethoven fu quello che fu, non per aver fatto propria la mentalità protestante, ma per esser risalito, istintivamente al più vero, al più profondo cattolicismo, ch'egli portava nel suo sangue di cattolico fiammingo. Ironia della sorte ! Proprio Wagner, paladino del protestantesimo, Wagner che nei *Maestri Cantori*, mirabile poema del nazionalismo tedesco, esortava i suoi connazionali a combattere la « falsa maestà latina », il « latino fumo », la « frivolità latina », confondendo forse soverchiamente la latinità col gallicismo, tese egli pure, magari inconsapevolmente, al pari di Shakespeare, di Goethe e di altri sommi protestanti, a integrare la sua arte romantica con gli elementi classici e cattolici proprio nella sua opera estrema: il *Parsifal*.

Wagner, tuttavia, anche nel *Parsifal*, resta essenzialmente e prevalentemente un romantico e, mentre dal punto di vista dell'arte e della tecnica musicale, può essere considerato un continuatore di Beethoven, ne fu invece l'antitesi dal punto di vista filosofico ed etico. Mai Beethoven avrebbe aderito al pessimismo schopenhaueriano, mai egli avrebbe chiuso la Tetralogia col trionfo del tradizionale sull'eroe e col tramonto della Divinità. Per contro egli, pur avendo, come nessun altro artista, approfondito e rappresentato il Dolore, esaltò l'Ottimismo, la Gioia, e la Divinità.

Hanno, dunque, ragione, secondo me, coloro che sostengono la cattolicità di Beethoven, primo tra essi, Vincent d'Indy, del quale condivido pienamente questa pagina:

Cattolico di razza e di educazione, Beethoven resta, nella sua vita e nelle sue opere, un credente. Egli crede in un Dio che prescrive l'amore del prossimo, il perdono delle offese, in un Dio che egli non ha cessato di servire fin dalla sua più tenera giovinezza; in un giudice « dinanzi al quale potrà un giorno comparire senza timore... ». Fu egli un praticante? Questione delicata da risolvere. C'è chi ha creduto farlo senza l'appoggio di documenti probanti. Ciò di cui si ha prova è che egli osservava le prescrizioni del magro il venerdì, del digiuno nella vigilia delle feste, recitava mattina e sera la preghiera col nipote e volle che questi imparasse il catechismo perchè « soltanto su tale base è possibile di allevare un uomo ». Certo è che nei suoi scritti, come nelle sue opere, si accentua sempre più la tendenza alla musica puramente religiosa. Al culto di Dio nella natura, succede in Beethoven il desiderio di Dio per Dio stesso e sul suo tavolo, fra gli oggetti familiari, i libri di Sturm sono sostituiti dall' *Imitazione di Cristo*. Ricordiamo i suoi sforzi per assimilare l'arte dei vecchi maestri della Fede senza compromessi, la sua risoluzione, che non fu vana parola, di non scrivere altro che musica religiosa.

A conforto di quanto afferma il d'Indy è opportuno ricordare che, dopo la *Nona*, Beethoven aveva progettato un Oratorio, su testo di C. Bernard, intitolato: *La Vittoria della Croce*, e anche un grande *Requiem*. Il De Roda segnala che in un quaderno di Beethoven esistono appunti musicali per l'Oratorio con la seguente nota: « Nell'Oratorio i pagani si sollevano appassionatamente per la morte di Cristo. Al finale, i solisti: "Gloria alla Croce" ».

All'opinione del d'Indy merita di essere accostata quella del Rolland. A proposito della tesi di un Beethoven razionalista, delineata dallo Schindler, il Rolland cita il seguente episodio riferito dello stesso Schindler:

Il 20 aprile 1823 eravamo a tavola, verso mezzogiorno. L'intendente della contessa Schefgotsch recò la partitura di un nuovo testo per la prima Messa [quella in do, op. 86]. Beethoven aprì il manoscritto e cominciò a leggere rapidamente. Quando giunse al *qui tollis* del *Gloria*, le lagrime rigarono le sue guancie. Al *Credo* si mise a piangere forte e dovette cessare la lettura; diceva: « Sì, così sentii quando scrissi ». Fu la prima e l'ultima volta che vidi Beethoven piangere.

Il Rolland così commenta questa narrazione di Schindler:

Che cosa diceva la parafrasi tedesca del *qui tollis?*

« Egli sostiene con tenero amore, con fedele grazia paterna, pieno di pietà, il peccatore stesso... Egli è l'appoggio dei deboli, l'ausilio degli oppressi, la speranza degli stanchi della vita. Nessun lamento sale invano sino a lui. Nessuna lagrima è sparsa invano... ».

Le lagrime di Beethoven ci rivelano il segreto di tutte quelle che, nella solitudine, egli ha versate, quando la sua sofferenza e la sua stanchezza della vita cercavano un rifugio nel Salvatore, implorato dalla sua musica.

Perciò il Rolland giustamente conclude:

La sua profonda sincerità religiosa è fuori discussione. Se la sua intelligenza assai più vasta e nutrita di quanto non si abbia l'abitudine di prospettarcela,

esplorò tutte le forme del deismo e le intuizioni religiose del passato – anche dell'Egitto e dell'India – il suo cuore fu sempre penetrato dalla fede cristiana. Che egli l'abbia più o meno negligentemente professata, è una questione secondaria, per quanto non vi sia il menomo dubbio circa il fervore col quale ricevette, sul letto di morte, i sacramenti. Ma questo fervore egli dimostrò ogni volta ch'egli ebbe a trattare i testi sacri.

Altra opinione non trascurabile è quella di Giovanni Papini:

Troppo spesso si dimentica – e anche da cattolici – che Beethoven fu cattolico e integralmente cattolico, cioè cristiano in ogni senso. Lasciamo stare la nonna morta in convento, l'oratorio su Cristo nell'orto e le due Messe (una è un capolavoro). Ma basta scorrere le sue lettere per accorgersi che il Cristianesimo, per Beethoven, non fu soltanto osservanza esteriore o abitudine comoda, ma conformità spontanea – per quanto lo comporta lo stato d'uomo e, purtroppo, quello d'artista – ai principî dell'Evangelo.

Alle opinioni del d'Indy, del Rolland e di Papini giova aggiungerne un'altra che, per essere stata formulata molti anni prima e da uno studioso non sospetto, ha grande peso nella questione. Alludo a Lenz.

Nessuno discute la rara, eccezionale competenza del Lenz, del quale si può dire che, col suo libro sui tre stili di Beethoven, apriva, quasi un secolo fa, l'albo d'oro della critica beethoveniana. Aggiungete che il Lenz era russo, non so se ortodosso o protestante, ma certissimamente non cattolico. Tanto più significativa e importante è quindi l'opinione ch'egli manifestava, traendone occasione dall'Adagio dell'opera 31, n. 1. Egli, dunque, scriveva:

Per comunicare la vita alle idee che queste soavi forme esprimono, per animarle del soffio divino, occorrevano i tesori d'amore della Chiesa cattolica, la cui fede dominava il genio di Beethoven, forse a sua insaputa. Haydn, Mozart, Beethoven, Weber erano cattolici, Bach e Mendelssohn protestanti.

Citerò, infine, un'altra opinione, quella del Boyer, il quale, pur ammettendo che Beethoven subì varie influenze, da quelle del naturalismo e del deismo francese a quelle delle dottrine orientali, alle quali si interessò in età matura, afferma che il grande Maestro restò sempre buon cattolico. Ad alcune delle prove addotte dal d'Indy, altre egli ne aggiunge:

I quaderni di conversazione contengono note le quali indicano che a Beethoven premeva che il nipote Carlo si confessasse regolarmente. Dopo il tentativo di suicidio di Carlo, risulta che Beethoven si preoccupò di ottenere al nipote la visita di un prete. Vari aneddoti mostrano Beethoven sempre rispettoso alla presenza di sacerdoti. Nelle lettere all'Arciduca Rodolfo l'espressione della fede religiosa, semplice e sincera negli accenti, è frequente. Egli giunse persino a chiedere all'Arciduca la sua benedizione. Sul letto di morte egli chiese l'assistenza di un sacerdote e ricevette con fervore gli ultimi sacramenti.

Dopo di che, il Boyer prosegue:

Cattolico per origine e per educazione, Beethoven conservò sempre l'ortodossia della credenza e il rispetto verso la dottrina nella quale era stato allevato. Ma subì anche l'influenza delle varie correnti di idee della sua epoca. Egli conciliò, senza troppo preoccuparsi delle divergenze, il suo cattolicismo con una tendenza razionalista e anche con una concezione sentimentale prossima al panteismo. Forse si spinse talvolta, almeno a parole, a qualche punta d'ateismo. Ma, essenzialmente, egli conservò una fede semplice, aliena dalle sottigliezze e quando le circostanze lo condussero a manifestare i suoi sentimenti religiosi egli si trovò d'accordo con la dottrina cattolica e coi suoi rappresentanti.

Fatta questa premessa, il Boyer si addentra in un'ampia analisi delle opere di Beethoven a soggetto religioso, e conclude:

Il sentimento religioso che Beethoven manifesta nelle opere non è diverso da quello che provò personalmente. Il fatto ch'egli compose due Messe basta a indicare un cattolicismo ortodosso. Il suo scopo, scrivendole, fu, simultaneamente, quello di cantare la gloria di Dio e di edificare i fedeli. Ciò egli scriveva nel 1815, forse a proposito di un progetto di stabilirsi a Olmütz con l'Arciduca Rodolfo (1).

Ai sostenitori della religiosità cattolica di Beethoven occorre aggiungere M. E. Belpaire nel suo volume: *Beethoven*, Bruxelles, Editions « L'Écran du Monde », 1946.

Riassumendo, la questione, non dico della religiosità, ma della cattolicità della musica di Beethoven, deve essere considerata al di fuori, in certo modo, dello stretto limite confessionale, per concludere che la *forma mentis* di Beethoven, indipendentemente dalla sua maggiore o minore adesione alle formalità della credenza, fu cattolica, per quella sua caratteristica tendenza ad equilibrare lo spirito con la materia, i rapimenti mistici con le espressioni della vita contingente, gli elementi della tragedia con quelli della commedia, usata la parola commedia nell'alto e pieno significato del cattolico Dante. Perchè, proprio il tetragono ottimismo del quale ho già discorso, è uno degli elementi fondamentali a dimostrazione del cattolicismo di Beethoven. Il Cattolicismo non ignora certamente la tragedia, se tragedia è il sacrificio del Golgota, ma non può concepire la morte e il male come sigillo degli spiriti e delle cose. Il Cattolicismo è Resurrezione, è vittoria della vita sulla morte, del bene sul male, di Dio su Satana. È

(1) Cioè, per essere preciso nell'esporre il pensiero del Boyer, una religione dogmaticamente ortodossa, con prevalenza sentimentale e con preoccupazioni morali e umanitarie. Concezione, aggiungo io, non lontana dal cattolicismo manzoniano.

commedia, non tragedia. Ecco perchè è commedia e non tragedia l'opera del tragicissimo cattolico Beethoven (1).

E resta a noi cattolici il vanto che di mente cattolica sia stato il più grande musicista del mondo e che nel Cattolicismo egli si annodi al massimo musicista dell'Evo medio e del Rinascimento: Palestrina.

Singolare coincidenza! Ecco Palestrina che, muovendo dalla sapienza dei fiamminghi, romanizza a perfezione lo stile settentrionale; ecco il fiammingo Beethoven che tempera e armonizza il misticismo gotico con gli elementi romanici desunti dalla religione dei suoi antenati.

*
* *

E qui dirò cosa che, se formulata anni or sono, avrebbe suscitato forti dissensi, ma sostenibile, oggi, senza scandalo. Mi chiedo, cioè, se sia veramente legittimo classificare Beethoven tra i romantici anzi che tra i classici. Mi chiedo se i suoi valori più profondi, non quelli formali, si debbano far risalire a Mozart, a Haydn, a Bach, a Haendel, o non piuttosto a Corelli, agli Scarlatti, a Vivaldi, a Marcello, a Porpora, cioè al complesso della grande musica strumentale italiana dei secoli XVII e XVIII.

Nè vale oppormi che per sostenere una simile tesi occorre dimostrare ch'egli abbia conosciuto adeguatamente simili autori, purtroppo anche oggi in troppa misura celebri di nome e ignorati di fatto, perchè io deliberatamente la sosterrei anche se fosse provato che egli ignorava, pur di nome, tutti gli autori italiani che lo avevano preceduto, in quanto ritengo che la sua affinità con essi, più che da conoscenza intenzionale derivava dal suo sangue, dal suo istinto, dalla sua mentalità di cattolico.

Egli non è semplicemente ed unicamente un romantico come un Schubert, un Schumann, un Mendelssohn, ma è anche un classico: cioè è al di sopra delle due grandi scuole, in quanto l'impeto e il sentimento sono in lui frenati, equilibrati, chiarificati dal classicismo. Egli è romantico come sono romantici Virgilio, Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso.

---

(1) Non è inopportuno che io citi questo mio pensiero formulato a proposito di san Francesco: « Singolare antinomia di questa nostra enigmatica stirpe! La vita italiana che, nei fatti, è tutta una tragedia, quale nessun popolo conobbe mai più dolorosa e più grande, rivela, nello spirito, il senso indomato e indomabile della Commedia. Lo spirito italico, che è una storia di continue catastrofi, non è catastrofico; ha il senso dell'immortalità. La sua vita non termina nella crocifissione, ma nella risurrezione». (Dal vol.: *Pensatori antichi e moderni*. Roma, ed. Bardi, 1936, pag. 118).

Insisto specialmente sul legame che unisce Beethoven agli autori italiani in un modo diverso e più profondo, ad esempio, di quello che unisce ad essi Haendel. Le derivazioni di Haendel sono formali, esteriori; le coincidenze con Beethoven sono invece spirituali, interiori. La genesi degli Adagi beethoveniani, più che in Haydn o in Mozart, è in Frescobaldi o in Vivaldi.

Nella tesi che sostengo per Beethoven io sono stato autorevolmente e più ampiamente preceduto da Fausto Torrefranca, alle cui idee aderisco pienamente (1), aggiungendo, anzi, che quanto io assevero per Beethoven egli estende addirittura a tutta l'età musicale tedesca che si chiude con Beethoven:

Così la musica che ai romantici, con a capo il Hoffmann, sembrava l'arte romantica per eccellenza, riescì invece, realizzando una mirabile antitesi dello spirito, la sola arte *classica* del romanticismo. Il romanticismo potè informare di sè soltanto l'opera in musica dal Weber al Marschner e al Lesueur, perchè l'opera segue sempre i grandi movimenti letterari. Solo più tardi il romanticismo riuscì a ritogliere alla musica la italianità che ancora le restava e che la faceva classica; e inaugurò il germanesimo della musica coi primi compositori veramente germanici: Roberto Schumann e Riccardo Wagner, mentre dava anche origine alle prime forme potenzialmente francesi col Berlioz.

Nè, fortunatamente, il Torrefranca è solo. In merito a Beethoven, anche il Bonaventura sostiene la tesi della classicità:

Verso il principio del secolo XIX era passata nell'aria la tormenta della Rivoluzione Francese, e il Romanticismo incipiente aveva gettato il pomo della discordia nel campo della letteratura e dell'arte. Ora il soffio del Romanticismo tentò di battere alla fronte del sommo compositore tedesco, a quella fronte che rivelava, come fu detto, *la forza del titano e il candore del fanciullo.* Ma il Beethoven, forte e classico genio, pur sentendo gli influssi del Romanticismo resiste e non crolla. Ben egli discende nelle più oscure profondità dell'anima umana, e la investiga, l'analizza, la scruta: ben egli comprende e trascrive il linguaggio delle più ardenti passioni; ben egli rompe coi vecchi pregiudizi scolastici: ma pure fra tanto impeto di ispirazione, fra tanto calore di sentimento, fra tanta indipendenza di tecnicismo, quale classica purezza di forme, quale perfetta quadratura, qual chiarezza, quale ordine nell'architettura di ogni lavoro, nello svolgimento di tutte le parti, nella composizione e nella disposizione di tutto l'insieme! Perciò egli è classico, ed essendo classico è sano; giacchè, come diceva Volfango Goethe, *il classico è sano, il romantico è malato.* Nè in Beethoven si trova traccia di malattia. In lui (scriveva il Bellaigue) nulla di debole, di febbricitante, di nervoso: i primi sintomi di tali perturbazioni dovranno apparire solo più tardi, con Schu-

(1) Fondamentale la sua opera: *Le origini italiane del romanticismo musicale: I primitivi della sonata moderna.* Torino, Bocca, 1930.

mann. Perciò Beethoven fu il più grande compositore dell'età sua, e di lui può dirsi, come Dante disse di Omero, che

Sovra gli altri com'aquila vola (1).

Anche Giovanni Papini – ha toccato l'argomento, scrivendo:

Taluni moderni sdegnano in Beethoven il romantico–fremente ruminatore di Shakespeare e di Goethe; peggio ancora: di Rousseau e di Schiller. Ma se il classicismo, secondo la giusta formula di Gide, non è che un romanticismo domato e sormontato, si può anche proporre l'idea d'un romanticismo che sia il rinvenimento (nuovo turgore di linfa nuova) del classicismo estenuato, impergamenito dai secoli.

Il romanticismo di Beethoven mi par di questa specie. Non è malaticcio e tanto meno egocentrico. C'è, semmai, una volontà di resistenza e di salute che non riguarda soltanto l'io ma la *polis*, l'umanità. Scopri in Beethoven, e non dovuta a inerzia rettorica, la devozione alla *Tugend*, l'entusiasmo della virtù. Mi par d'intravedere, in lui, un lato romano, o, meglio, plutarchiano: la passione per l'eroe ma non per l'eroe frenetico e infermo, decadente, romantico nel peggior senso, sì per l'eroe che sta in piedi, stoico, intero, serio, che «non piega sua costa». I dolori del vecchio Ajace piuttosto che quelli del giovane Werther.

Se le figure dei quadri di David potessero cantare, credo che intonerebbero i cori di Beethoven. Coriolano, che sopportal'esilio e spregia la plebe ma si fa vincere dal pianto materno, non è invenzione romantica, benchè sceneggiato da Shakespeare e risuscitato da Beethoven.

---

(1) A titolo di documentazione storica. Che Beethoven sia stato il maggior compositore dell'età che fu sua, anzi di tutto il secolo XIX è cosa pacifica. Ma la grandezza storica di Beethoven non è stata una verità apparsa immediatamente a tutti. Ecco, ad esempio, la vignetta che orna il secondo volume della versione italiana di Eriberto Predari dell'opera del FÉTIS: *La Musica accomodata alla intelligenza di tutti*, Torino, Unione Tip. Ed. Tor. Data: 1858, trentun'anni dopo la morte di Beethoven.

È evidente l'intenzione di rappresentare la musica moderna nei suoi cinque massimi rappresentanti. Ma chi, oggi, sacrificherebbe, per esempio, Beethoven a Haydn?

Non è privo d'interesse, peraltro, vedere, nel 1858, collocato, presso Palestrina, Monteverdi. Ma oggi si presenta un quesito. Quando Vivaldi sarà interamente rivelato, chi dovrà cedergli il posto? È proprio il caso di dire: *Ai posteri l'ardua sentenza*, visto che per tanti autori italiani noi navighiamo nella più oceanica ignoranza delle loro opere.

Nè basta ancora. Sul tema del romanticismo in Beethoven è apparso recentemente un grosso libro di Jean Boyer, già sopra citato: *Le « Romantisme » de Beethoven. Contribution à l'étude de la formation d'une légende* (Paris, Didier, 1938).

Il sottotitolo già rivela la tesi contraria all'interpretazione romantica. Ma per non cadere nell'equivoco, bisogna, innanzi tutto, stabilire che cosa il Boyer intende per romanticismo. Egli dichiara, infatti, di usare il termine nel senso che esso ha per i tedeschi, non per i francesi. Il romanticismo tedesco, egli afferma, corrisponde a quello che, un secolo più tardi, fu, in Francia, il simbolismo, mentre il romanticismo francese del principio del secolo XIX è piuttosto paragonabile allo *Sturm und Drang* tedesco dell'ultimo trentennio del secolo XVIII.

Secondo il Boyer, i romantici tedeschi che si occuparono di Beethoven, attraverso una catena che si apre con Hoffmann e si chiude con Wagner, si gloriarono dell'arte di Beethoven come appartenente a loro e ne fecero l'interprete delle loro dottrine irrazionaliste, mistiche, magiche, indeterminate, fantastiche, creando, così, la leggenda del Beethoven romantico, mentre, per il Boyer, Beethoven appartiene a quello ch'egli chiama il classicismo del secolo XVIII, con l'aggiunta di elementi dell'*Aufklärung* e dello *Sturm und Drang*, i quali appartengono anche essi al secolo XVIII. In Beethoven ci sono, sì, elementi romantici, ma contenuti, disciplinati da un senso della forma e della misura, da una concezione della vita che appartiene prevalentemente al classicismo.

Molte riserve si possono opporre alla definizione del romanticismo formulata dal Boyer, ma, sostanzialmente, la sua tesi non contrasta con la mia e costituisce un contributo non indifferente all'interpretazione che mi sembra giusta (1).

Un'altra importante opinione favorevole ai valori classici dell'opera beethoveniana è quella di Romain Rolland, il quale, dichiarando di condividere l'opinione di W. Riezler, nega che l'arte di Beethoven sia romantica; essa offre analogie « coi grandi classici della tragedia ateniese; taluna delle sue sonate e delle sue sinfonie è come la tragedia di un Eschilo delle foreste di Germania ».

---

(1) Favorevole, invece, alla tesi che Beethoven è una tipica e piena espressione del romanticismo, si manifesta Rodolfo Bottacchiari, che nella sua opera: *La Rivoluzione romantica* (Roma, Perrella, 1943) ricollega Hoffmann a Beethoven, non soltanto come critico musicale, ma anche come letterato, e condivide l'interpretazione romantica di Beethoven formulata da Hoffmann.

Altri contributi alla questione del romanticismo troverà il lettore citati a proposito della *Pastorale* (vedi op. 68).

Infine, sempre in tema della classicità di Beethoven, non mi appare fuor di luogo un parallelo con Goethe, nel senso che il Beethoven della prima maniera corrisponderebbe al Goethe del primo *Faust*, e il Beethoven della seconda, e soprattutto della terza maniera, corrisponderebbe al secondo *Faust*. Il parallelo vuol essere inteso con la debita misura, perchè in Goethe è evidente il predominio dell'olimpica obbiettività nella rappresentazione delle passioni, mentre in Beethoven prevale la soggettività, ma in entrambi è palese l'intenzione della disciplina matematica, della proporzione tra spirito e forma, delle caratteristiche, insomma, che distinguono il classicismo dal romanticismo (1).

Poichè sono sul tema aggiungo, che a non rendere palese la coincidenza tra gli italiani del Sei e Settecento e Beethoven, ha concorso principalmente la inverosimile leggerezza con la quale gli italiani dell'Ottocento trascurarono e ignorarono le grandiose tradizioni della loro musica strumentale, secondati dall'enorme, persino esagerato trionfo mondiale della loro musica teatrale.

---

(1) A rendere ancor più chiaro il mio concetto sul classicismo nei rapporti con la mentalità e con la tradizione italiana, nel senso, cioè che il classicismo non esclude gli elementi essenziali del romanticismo, credo opportuno citare la seguente pagina, che ho scritto nel 1930 a proposito di Virgilio, ristampata nel volume: *Problemi della letteratura italiana* (Bologna, Zanichelli, 1938):

« L'Italia è stata la patria, non soltanto del classicismo, ma anche del romanticismo. La verità che si tramanda nella realtà stessa, concreta e indiscutibile, dei vocaboli, compie per noi la giusta rivendicazione.

« Mentre si rinnova l'antica divisione del classicismo e del romanticismo per identificare nel romanticismo lo spirito della civiltà moderna, suscitato dalle razze anglo-sassoni e franco-germaniche, e ciò per respingere la classica Italia nel mondo dell'archeologia, per farne ancora e per sempre la terra dei morti, la parola stessa che viene agitata contro di noi, porta il marchio indelebile di Roma.

« Romanticismo. E quale è mai la radice di questa parola, se non Roma ? E quale poeta mai fu più romantico di Virgilio, se per romanticismo si vuole intendere sensibilità per la natura, varietà infinita degli affetti, istinto dell'avventura, soavità dell'amore, interpretazione delle umili voci, l'armonia del cielo stellato, gli incanti della luna, la melanconia del tramonto, le dolcezze misteriose dell'alba ? *Sunt lacrymae rerum*. In queste tre miracolose e immortali parole del poeta vissuto molti secoli prima che la critica barbara inventasse la distinzione tra classicismo e romanticismo, in queste tre parole c'è tutto il romanticismo del secolo XVIII e XIX, così come nessun romantico ha mai superato il romanticismo del *Purgatorio* e del *Paradiso* dantesco. E da Virgilio, non dalla lirica provenzale o dal romanzo cavalleresco, desunsero i loro elementi romantici il Petrarca, l'Ariosto e il Tasso.

« La verità è che la poesia italiana è simultaneamente classica e romantica; fonde i due elementi in un insuperato equilibrio dell'immagine e dell'armonia della forma e del sentimento, della luce e dell'ombra ».

Soprattutto il diffondersi addirittura sbalorditivo, anche all'estero, della musica giocosa, concorse non poco a creare il luogo comune, fatto proprio anche dagli scrittori di storia politica e letteraria, di un'Italia settecentesca politicamente umiliata, di non altro capace se non di ridere e far ridere, divina Pulcinella, ma Pulcinella.

E si assiste alla deplorazione che alti spiriti come Beethoven formulano contro il fenomeno delle musiche di Cimarosa, di Paisiello, di Rossini che giungono a far trascurare, persino in Germania, Bach, Haendel e lo stesso Beethoven.

Ma la verità vera è che la musica italiana del Settecento è un Giano bifronte; cioè contemporaneamente alla musica giocosa teatrale esisteva tra di noi una ricchissima musica da concerto che ne costituiva l'antitesi, una musica, cioè, severa, spirituale, religiosa, profondamente tragica, nella quale ben si può dire che, dal punto di vista dell'arte, si fosse rifugiato, come in un invisibile palladio, la più alta e seria tradizione della stirpe (1).

Basta qui ricordare il gigante Antonio Vivaldi il quale, quasi intieramente dimenticato per oltre un secolo, si va sempre più rivelando come la più alta cima di una catena di musicisti italiani (2) che dal Corelli agli Scarlatti, da Marcello al Porpora, nulla hanno da invidiare ai colossi coetanei tedeschi, tanto più se li ricolleghiamo ai musicisti del secolo precedente che, da Palestrina a Monteverdi, da Frescobaldi a Carissimi, non trovano una corrispondente grandezza nella musica tedesca del loro tempo.

Se gli storici della musica italiana, anzi che limitarsi a studiare Beethoven nei suoi ricollegamenti con Mozart, Haydn, Haendel e Bach, lo studieranno nelle sue coincidenze con la musica italiana (e per far ciò dovranno maggiormente studiare gli autori italiani) otterranno risultati semplicemente rivelatori.

Non credo inutile, infine, avvertire che, sostenendo la tesi che, attraverso la sua cattolicità, Beethoven si ricollega profondamente al

---

(1) Naturalmente, contrapponendo la musica strumentale alla musica giocosa teatrale non intendo diminuire lo splendore artistico di quest'ultima e compiere ridicole sottovalutazioni di opere come il *Matrimonio segreto* o il *Barbiere di Siviglia*. Mi limito ad affermare che lo studio della musica e quindi della storia spirituale e civile italiana, non deve essere limitata a prospettar la fortunata musica teatrale giocosa, ma deve essere estesa alla trascurata musica da concerto.

(2) Questo io scrivevo circa un anno prima che la Settimana Vivaldiana, svoltasi a Siena nel settembre 1939, da me ideata e proposta al Presidente dell'Accademia Musicale Chigiana, Conte Guido Chigi Saracini, e attuata sotto la direzione di Alfredo Casella, iniziasse la trionfale rivelazione di tutto Vivaldi.

classicismo italico, i tedeschi non debbono credere che, per una sciocca esagerazione sciovinista, io voglia sottrarre alla loro nazione la gloria del genio beethoveniano. No, non intendo cadere nell'errore di certi loro critici che hanno rivendicato alla Germania la gloria di Dante.

Beethoven è semplicemente da aggiungere a quel numero di altissimi tedeschi, a capo dei quali fulge Volfango Goethe, i quali, per vie e per modi diversi, sentirono le bellezze del classicismo, fondato sulla serenità e sulla proporzione, e seppero attuare la sintesi delle due fondamentali espressioni dell'Arte (1).

Concludo.

Beethoven è il propagatore di un Verbo; egli non ci insegna soltanto a comprendere le bellezze della natura, non si limita a interpretare, per noi, le gioie del nostro amore e ad accrescere le capacità dei nostri sensi, ma nobilita il nostro animo, ci insegna a sapere operare e a sacrificarci per una Causa, dà un'ala al nostro desiderio di Dio. Egli è l'Austerità fatta persona. Il conforto che egli versa nella nostra anima è indicibile. Se percorriamo un nuovo cammino, se siamo travolti dall'ansia di sollevarci, di divenire migliori, egli è là che ci precede, come la colonna di fuoco indicatrice. Egli era noi prima che noi fossimo, sarà noi dopo che noi saremo scomparsi, interprete eterno dei nostri effimeri palpiti, della nostra fede nell'umanità, della nostra speranza nel cielo. L'armonia della sua musica, prima ancora di essere musicale, è un'armonia spirituale e morale: prima di essere artistica, è sacerdotale, prima di essere filosofica, è rivelatrice (2).

*
* *

Nel 1855, a chiusura del suo grande libro su Beethoven, il Lenz scriveva:

---

(1) E qui, a chiusura, mi sembra lapalissiano che sulla questione debba avere qualche peso il parere di . . . Beethoven. Un'opinione diretta credo che non ci sia, ma ne esiste una indiretta. Nel discorso tenuto da Beethoven a Goethe e riferito da Bettina Brentano, il Maestro, per bollare un pubblico che disprezzava, lo chiama romantico. Ora è lecito inferire che se egli attribuiva all'aggettivo tale significato, difficilmente avrebbe accettato per la sua musica il titolo di romantica. Il Rolland, nel suo volume *Goethe et Beethoven*, commenta: « Si noti il senso di disprezzo che Beethoven annette alla parola *romantico* ».

(2) Schindler testimonia che Beethoven giunse a pensare « che la musica era una rivelazione superiore ad ogni scienza speculatrice pratica e che l'armonia aveva, come la religione, misteri dei quali non bisognava parlare ».

« L'arte, l'elemento dell'infinito che ne costituisce l'essenza, non possono fermarsi. Chi continuerà Beethoven ? Questo maestro non può avere esaurito la fonte delle liberalità divine; ma bisogna credere che, per riprodurre un simile fenomeno, gli uomini dovranno essere tornati alla verità nei loro sentimenti, sempre più deviati nei paesi che pretendono camminare alla testa della civiltà d'Europa».

VARIAZIONI SULLA VITA
E SULLE OPERE DI BEETHOVEN

BONTÀ DI BEETHOVEN

Beethoven aveva ventiquattro anni quando scrisse a Francesco Wegeler: « Io fui sempre buono e nelle mie azioni mi ispirai sempre alla giustizia e all'onestà ».

Quattordici anni dopo ripeteva agli amici Bigot: « Dall'infanzia imparai ad amare la virtù e tutto ciò che è bello e buono».

Affermazioni sospettabili di immodestia se non potessimo ripetere per Beethoven ciò che il Manzoni diceva del Cardinale Federigo, e cioè « che quelle cose eran dette da uno che poi le faceva».

Citeremo, fra le molte, due testimonianze.

L'amico e biografo Seyfried ha lasciato scritto:

La rettitudine, la moralità più severa, il senso religioso della vita eran tutto per Beethoven. Grande era il suo spirito di carità e di solidarietà umana; dove poteva, aiutava, spesso con grandissimi sacrifici.

E Bettina Brentano, colei che provocò i rapporti e l'incontro di Beethoven con Goethe:

Beethoven, che non vuol sacrificare un'ora sola della sua libertà, è sempre pronto a consigliare, ad aiutare chiunque.

Ciò conferma quanto Beethoven scriveva a Wegeler nel 1800 dandogli buone notizie sulle sue momentanee condizioni finanziarie:

Le mie composizioni mi rendono molto . . . Questo è una bella cosa. Per esempio, incontro un amico in bisogno e la borsa non mi permette di aiutarlo subito. Non ho che da mettermi a tavolino ed in breve tempo egli è soccorso.

Ed ora qualche fatto.

Alla morte del fratello Carlo, Beethoven ne raccoglie il figlio, affrontando per ciò pene e sacrifici quasi inenarrabili. Tanto più alte ci appaiono, perciò, queste parole che egli scriveva al nipote nel primo anniversario della morte del padre:

Piango anch'io tuo padre. Però il miglior modo per noi due di onorare la sua memoria è che tu studi con zelo e faccia di tutto per diventare un uomo onesto, buono e giusto, e che io ti sia completamente padre invece di lui; e vedi se faccio di tutto per esserlo.

L'insegnante ed editore di musica Nägeli si era rivolto a Beethoven per un favore, e ricevette questa risposta:

Sin dall'infanzia il mio grande piacere e la più grande felicità furono di poter lavorare per gli altri. Pensi, dunque, la gioia di poterla aiutare.

Nel 1801 viveva ancora l'ultima figlia di Bach, vecchia e poverissima. Fu promossa una sottoscrizione, e Beethoven giudicando umiliante la piccola somma raccolta, scrisse al proprio editore proponendogli la stampa di una sua opera a beneficio vitalizio della superstite.

Analoga e non meno commovente la prestazione di sue opere alle Suore Orsoline di Graz; episodio del quale parlerò nel capitolo seguente.

La cessione gratuita delle opere deve apparire tanto più meritevole in quanto esse erano la principale e stentata fonte di sussistenza per Beethoven, il quale peraltro soffriva di dover trarre lucro dalla propria arte.

Nel 1812 una bimba di dieci anni che studiava il pianoforte gli scrisse una lettera nella quale lo poneva al di sopra di Haendel, di Haydn e di Mozart. Particolare non trascurabile: essa era di umile condizione sociale. Beethoven le rispose, esortandola a non strappare a quei tre grandi musicisti la loro corona d'alloro: « ad essi appartiene; a me non ancora ». E continuava:

Non esercitare soltanto l'arte, ma penetra anche nel suo intimo. Lo merita, perchè soltanto l'arte e la scienza innalzano l'uomo sino alla divinità. Se qualche volta tu dovessi desiderare qualche cosa scrivimi con fiducia. Il vero artista non ha nessuna superbia; purtroppo egli vede che l'arte non ha confini. Oscuramente sente quanto egli sia lungi dalla mèta, e forse, mentre è ammirato da altri, in se stesso si corruccia di non esser ancor giunto là dove il suo genio migliore gli splende innanzi come un sole lontano. Forse verrei più volentieri da te, dai tuoi, piuttosto che da certe ricche persone in cui si tradisce l'intima povertà dell'anima. Se un giorno mi recherò nella tua città verrò da te, dai tuoi. Io non conosco altri pregi nell'uomo se non quelli che lo mettono tra i migliori; dove li trovo, lì è la mia patria.

Non presento Beethoven come un santo. Ebbe i suoi difetti, tra i quali una facile irascibilità; ma per i difetti e gli errori merita molte attenuanti, tra le quali la causa della sordità che lo trascinava alla misantropia e al sospetto di essere ingannato. Ma, come era facile all'ira altrettanto era facile al riconoscimento dell'errore, quando aveva torto, e al perdono quando aveva ragione.

Egli ha lasciato scritto nel suo Diario: « L'odio ricade su coloro che l'hanno suscitato». E a proposito di una certa persona alla quale rese

bene per male: « Era mio nemico; una ragione di più per fargli tutto il bene possibile ».

Oppresso dalle avversità, isolato dagli uomini per la sua malattia, angustiato finanziariamente, si rifugia in Dio. Nella famosa lettera da Heiligenstadt ai fratelli, in data 1801, scriveva:

Divinità, tu vedi quaggiù nell'interno del mio cuore, lo conosci, sai che dentro stanno amore agli uomini e desiderio di fare del bene.

E nel Diario:

1812. « Non essere uomo che per gli altri; rinunzia a esserlo per te stesso. Per te non c'è più felicità, fuori che in te, per la tua arte. O Dio, dammi la forza di vincermi ».

1813. « Mio Dio, mio Dio, abbassa il tuo sguardo sullo sventurato Beethoven ».

« Vuoi sapere per quale ragione le stelle si levano e tramontano nel firmamento ? Quaggiù, solo il fatto è evidente; il perchè sarà rivelato nel giorno supremo della risurrezione» .

1816. « L'uomo deve mostrare la sua forza nel soffrire senza sapere il perchè del dolore: così soltanto egli può sentire il suo nulla e conseguire la perfezione alla quale, per la via del dolore, l'Altissimo ci vuol guidare ».

« Dio, ascolta la mia preghiera; tu, del quale non saprò mai esprimere la grandezza, ascolta il tuo povero Beethoven, il più sventurato dei mortali».

1817. « Ancora una volta sacrifica, alla tua arte, tutte le meschinità della vita sociale. Nella sua onniscienza la Provvidenza eterna regge la felicità e l'infelicità dei mortali».

Mistica adorazione di Dio, moralità religiosa, sono il fondamento stesso dell'arte di Beethoven. Per la Messa in do maggiore, credendo che l'editore si mostrasse restìo a pubblicarla nel timore di non ricavarne utile, glie la offrì *gratis* perchè la stampasse, aggiungendo: « La Messa mi sta immensamente a cuore, nonostante l'indifferenza del nostro tempo per questo genere di cose».

Il dott. Wawruch, professore della clinica chirurgica di Vienna, uno dei medici che assistettero Beethoven, nell'ultima malattia, in un articolo di ricordi pubblicato nel 1842, scrisse che, quando gli parve che ogni speranza di salvare il grand'uomo fosse scomparsa, lo avvertì con tutti i dovuti riguardi; ciò per iscritto, data la sordità dell'infermo; e continua:

Beethoven lesse lentamente l'annuncio con una fermezza d'animo senza esempio, poi rimase alquanto sopra pensiero, mentre il suo viso s'irraggiava della gloria dei beati. Affettuoso e grave, mi porse quindi la mano, dicendo: « Mandi a chiamare il curato». Poi si fece ancora silenzioso e cogitabondo . . . Poco dopo ricevette i Sacramenti con la pia rassegnazione del cristiano che guarda sereno in faccia all'eternità».

Era il 24 marzo 1827. Il 26 Beethoven entrava in quell'eternità che nessun artista ha rivelato con accenti più alti di quelli della *Nona* e della *Messa solenne*.

Gli ascoltatori che affollano le esecuzioni beethoveniane non dimentichino mai che la musica di Beethoven non è soltanto Arte, ma Fede e Morale, provate e cementate dal Dolore. L'Arte fu da lui adoperata per rivelare Dio, non soltanto nella Bellezza, ma anche e soprattutto nell'Amore.

BEETHOVEN E LE SUORE ORSOLINE

Nel 1812, in seguito a un decennio quasi continuo di guerre, le condizioni finanziarie dell'Austria erano divenute difficili, suscitando grave disagio anche nella vita privata. Alla situazione generale non potè sfuggire l'Istituto di educazione delle Suore Orsoline nella città di Graz che doveva mantenere cinquanta bimbe adottive e sostenere una scuola frequentata da ben 350 alunne.

In tale circostanza il Procuratore Distrettuale di Graz, Giuseppe Ignazio de Varena, pensò di organizzare un concerto a beneficio dell'Istituto e scrisse a colui che era considerato il più grande maestro del tempo. Beethoven, chiedendogli di poter eseguire sue musiche, e assicurandogli un compenso.

Beethoven, verso la fine di gennaio gli rispose:

Se la sua lettera non mettesse così chiaramente in luce la sua intenzione di aiutare i poveri, Ella mi avrebbe assai offeso accompagnando subito con un'offerta di compenso il suo invito. Ma fin dall'infanzia il mio zelo nell'aiutare con la mia arte la povera umanità sofferente non potè accontentarsi d'altro se non dell'intimo senso di compiacenza che sempre accompagna queste cose.

E terminava mettendo a disposizione del Varena parecchie opere. Pochi giorni dopo, inviandogli le musiche promesse, ribadiva:

Coglierò ogni occasione per dimostrarle sempre la mia più viva premura di aiutare i suoi poveri, e mi obbligo di mandarle ogni anno anche delle opere che esistono soltanto in manoscritto; anzi della musica composta espressamente per codesto scopo e metterla a sua disposizione, a beneficio dei poveri di costì. La prego anche di farmi conoscere fin d'ora quali sono le sue future decisioni riguardo ai poveri ed io le prenderò certamente in considerazione.

Il concerto ebbe luogo e ne risultò per le Suore Orsoline la cospicua somma di circa 2.000 fiorini.

Due mesi dopo il Varena prospettava a Beethoven un altro concerto e il Maestro aderiva calorosamente, promettendo addirittura «una nuova Sinfonia» (la Settima) aggiungendo:

Mi riverisca le degne educatrici dei bambini e dica loro che ho pianto lagrime di gioia per il buon successo delle mie deboli forze nel contribuirvi, e dove le mie modeste facoltà arriveranno a servirle, esse troveranno sempre in me il loro più fervido cooperatore. Mi rallegro tanto di aver trovato in lei un amico degli oppressi.

Nel luglio le Suore Orsoline vollero testimoniare al Maestro la riconoscenza delle loro care beneficate inviandogli, per mezzo del Varena, qualche « leccornia». E Beethoven rispondeva al Varena:

La ringrazio per le buone cose che le reverende Suore mi mandarono da gustare e la prego di dire loro tante cose gentili da parte mia. Del resto non c'è bisogno di tanti ringraziamenti. Io ringrazio Colui che mi ha messo in grado di poter essere utile qualche volta con la mia arte. Tosto ch'ella vorrà far uso delle mie piccolissime forze a beneficio delle reverende Suore mi scriva liberamente, ma non vorrei ch'ella potesse attribuire questa mia volonterosità nell'aiutare le reverende Suore ad una certa ambizione o a un desiderio di gloria; mi offenderebbe assai. Che se le reverende madri vogliono tuttavia dimostrarmi in qualche modo la loro gratitudine, mi ricordino nelle loro devote preghiere e in quelle delle loro bambine.

Qui termina, non l'amicizia di Beethoven per il Varena (la quale divenne anzi sempre più affettuosa) ma l'episodio sul quale ho voluto richiamare l'attenzione dei lettori. Episodio mirabile non solo per la grande bontà manifestata da Beethoven, ma anche come documento della sua profonda religiosità cattolica.

Quale sintesi di pensieri e di sentimenti in quelle quattro lettere: prontezza immediata nella carità, disinteresse assoluto, umiltà verso Dio, fiducia nelle preghiere delle buone religiose e delle loro piccole.

Voi sentite che le parole di Beethoven non sono una vuota formalità; vengono dal cuore, da un grande cuore, quale fu il suo.

E tanto più mirabile ci appare questo episodio, se consideriamo che proprio durante quell'anno 1812, Beethoven fu oppresso da mille angustie familiari, finanziarie e tormentato da malattie, prima tra esse, terribile, la sordità che lo isolava dal mondo. Dolorante, soccorreva il dolore; povero, soccorreva la povertà.

Proprio nei giorni in cui riceveva l'appello del Varena, egli scriveva nel suo diario queste terribili e sublimi parole:

Non devi più vivere per te, devi vivere unicamente per gli altri. Per te non vi è più altra felicità se non in te stesso, nella tua arte. O Dio, dammi la forza di vincermi; nulla più mi deve legare alla terra.

La luce del Vangelo splende in tutta la vita e in tutta l'opera di Beethoven. Dico anche in tutta l'opera, perchè, come ho dimostrato in altra parte del presente libro, le più importanti caratteristiche dell'opera beethoveniana non si spiegano senza risalire alla sua cattolicità.

Nel recente passato razionalista, quando critici superficiali e settari si adoperarono a dimostrare che taluni sommi autori, pur essendo nati cattolici, tanto più erano divenuti grandi, quanto più si erano allontanati dal cattolicismo, non mancò chi volle applicare simile teoria anche a Beethoven.

Ma invano. Nessuno potrà mai confutare queste parole di Vincent d'Indy:

Cattolico di razza e di educazione, Beethoven resta, nella sua vita e nelle sue opere, un credente. Egli crede in un Dio che prescrive l'amore pel prossimo, il perdono delle offese. In un Dio che egli non ha cessato di servire fin dalla sua più tenera giovinezza; in un giudice « dinanzi al quale potrà un giorno comparire senza timore ».

Così scriveva l'illustre Maestro, e nel quadro da lui tracciato rientra anche il commovente episodio delle Suore Orsoline.

LA DONNA NELLA VITA E NELL'OPERA DI BEETHOVEN

Gli artisti costituiscono forse la categoria sociale più di ogni altra incline a superare le comuni convenzioni in fatto di amore femminile. Ciò si spiega considerando, non soltanto il fatto che l'artista, per la sua eccezionale sensibilità, offre più di qualsiasi altro, il fianco alla freccia dell'amore, ma anche un fatto assai più misterioso e profondo, e cioè che l'arte stessa è, per sua specifica natura, connessa al principio creativo e generativo. Se qualcuno ne dubita, pensi che difficilmente avviene che il più prosaico uomo del mondo quando si innamora non senta irresistibile il bisogno di scrivere o di leggere versi. Ciò che Riccardo Wagner affermava della musica, vale a dire che l'arte dei suoni è di essenza femminile, si può estendere, in diversa misura, anche a tutte le altre arti!

Comunque, è certissimo che le vite degli artisti sono quelle che maggiormente offrono motivo di critica e di riserva agli assertori e difensori della morale. Forse è per questo che sono rari nella storia i Santi che siano stati anche grandissimi poeti. Davide è stato poeta eccelso, ma dovette farsi perdonare da Dio molte debolezze, tra le quali il suo famoso amore per Betsabea.

È dunque ragione di somma compiacenza per le persone religiose rilevare l'esistenza di artisti la cui vita non costituisce una serie di avventure amorose più o meno fuori legge. Tra questi artisti Beethoven non occupa l'ultimo posto.

Non si vuol dire, con questo, che Beethoven non sia stato sensibile al fascino femminile e che qualche peccato veniale non si debba riscontrare anche nella sua vita. Non poche furono le donne che esercitarono influsso su di lui e suscitarono il suo estro, ma, nel complesso e nella sostanza, la sua vita fu una delle più austere che la storia degli artisti possa vantare.

Ho scritto di lui in questo stesso libro:

Moralmente severissimo e di estrema delicatezza in tema femminile, Beethoven desiderò ardentemente il matrimonio, ma per il suo carattere, per il suo fisico, per la sua tremenda sordità e per un complesso di altre vicende tutti i suoi sogni di un puro amore coniugale svanirono. Tuttavia non mancarono le donne che lo compresero, almeno come artista, e la sua vita ha una corona di donne, vecchie, giovani e fanciulle, che lo allietarono in qualche istante e suscitarono la sua ispirazione. Tra le figure di altissima purità cito le contesse Breuning, madre e figlia, e la prin-

cipessa Lichnowski; tra le amiche che maggiormente lo compresero primeggia Bettina Brentano, colei che istituì i rapporti tra Goethe e Beethoven e divise la sua vita nell'ammirazione per i due geni; tra quelle che sognò di sposare, Giulietta Guicciardi, Teresa Malfatti, le due sorelle Brunswick e, forse, la cantante Amalia Sebald.

La Breuning madre campeggia nella vita giovanile di Beethoven. Orfano di padre e di madre, nel 1792, a ventidue anni Beethoven fu accolto dalla Breuning, vedova con tre figli e una figlia, come un quinto figlio. A lei egli dovette le cospicue conoscenze per le quali potè recarsi a studiare a Vienna, e sino alla morte serbò per quella cara famiglia la più tenera riconoscenza.

Quanto alla principessa e al principe Lichnowski basti ricordare che essi ospitarono Beethoven nel loro palazzo per alcuni anni, lo protessero in ogni modo e ne compresero il genio. Nella loro dimora furono eseguite, per la prima volta, le principali opere del Maestro, tra le quali l'*Eroica*. Un'idea sufficiente della profonda comprensione della principessa, ci è data dallo straordinario episodio riguardante l'unica opera teatrale scritta da Beethoven: il *Fidelio*, che io riferisco nel presente Catalogo all' Op. 72.

* * *

Quanto alle donne che Beethoven avrebbe voluto sposare, due di esse, Giulietta Guicciardi e Teresa Malfatti, si dimostrarono non degne di tanto uomo. I genitori di entrambe rifiutarono la domanda del Maestro considerandolo privo di una sicura posizione finanziaria e nessuna delle due ragazze fiatò. La Guicciardi sposò un conte Gallenberg, ma il matrimonio non fu felice. Un giorno si recò piangendo da Beethoven, il quale lasciò scritto nei suoi taccuini: « La disprezzai. Se avessi sacrificate a questa unione le mie energie e la mia stessa vita, che cosa mi sarebbe rimasto per conseguire la mia mèta sublime? ». La Malfatti sposò un barone, ma serbò, anche dopo, cordiali rapporti con Beethoven.

Grande, spiritualmente e moralmente, ci appare invece Teresa Brunswick.

Molti biografi ritengono che sia lei la destinataria della famosa lettera all'*Immortale Amata* rinvenuta dopo la morte di Beethoven in un cassetto segreto. La lettera si apriva con le parole: « Mio angelo, mio tutto, mio io » e terminava: « Oggi; ieri; quale ardente aspirazione, quante lacrime per te; tu, tu, mia vita, mio tutto, addio. Oh continua ad amarmi, non disconoscere mai il cuore del tuo amato Luigi. Eternamente tuo, eternamente mia, eternamente nostri ».

Nessuna donna più di Teresa Brunswick fu degna di simile amore. Unica, essa amò Beethoven, come nessuno lo aveva amato, unica rimase fedele e morì senza nozze. In un suo ritratto a lui aveva scritto come dedica: « Al raro genio, al grande artista, all'uomo buono ». Sembra che la rinunzia al matrimonio fosse dovuta allo stesso Beethoven, per il delicato timore di non renderla felice.

Altri biografi hanno invece identificato l'*Immortale Amata* con la soprano Amalia Sebald, da lui conosciuta a Teplitz nel 1811. Quando, nel 1812, egli si ammalò, essa lo assistette con la più affettuosa pazienza.

Bettina Brentano, più d'ogni altra donna, comprese Beethoven intellettualmente. Si deve alla sua insistenza se Goethe e Beethoven si conobbero. È noto che Goethe non valutò pienamente il genio di Beethoven e le lettere con le quali Bettina cercò di rivelargli la grandezza del Maestro sono tra le più belle, tra le più profonde pagine che siano mai state inspirate dal glorioso Maestro. Nel 1810 scriveva al grande poeta:

Quando sono in compagnia di Beethoven io dimentico il mondo e dimentico anche te. Egli ci lascerà in retaggio la chiave di una conoscenza divina, che si avvicinerà d'un grado alla vera beatitudine. Egli sente di essere il creatore di una nuova base sensibile della vita dello Spirito. Chi potrebbe sostituirci il suo genio ? O da chi potremmo noi aspettarci un'opera che eguagli la sua ?

Quando Bettina scriveva queste parole aveva venticinque anni !

La delicatezza di Beethoven nei rapporti femminili si desume dall'episodio con Maria Bigot, moglie di un bibliotecario di Vienna. Essa era una valentissima pianista molto apprezzata da Beethoven, il quale un giorno l'invitò a una passeggiata in carrozza. Ciò dette motivo a qualche maldicenza che spiacque al marito. Allora Beethoven scrisse ai due coniugi una commovente lettera nella quale tra l'altro diceva: « Una delle mie massime fondamentali è quella di non avere con la moglie d'altri, nessuna relazione che non sia quella della semplice amicizia ».

Ma circa l'amore coniugale abbiamo un documento massimo, il *Fidelio*, la cui trama non è altro che l'apoteosi della fedeltà. Il titolo stesso dell'opera è: *Fidelio, o dell'amor coniugale*, ed è la storia di una moglie, Leonora, la quale per salvare il marito, condannato, da un suo potente persecutore a morir di fame in prigione, non esita, travestita da uomo, a penetrare nel carcere, riuscendo a salvarlo.

L'apoteosi dell'amor coniugale, e l'austerità generale del tema furono una causa essenziale nella scelta del libretto, e noi sappiamo, da molteplici testimonianze, che tra i motivi per i quali egli non musicò

altre opere, campeggiava la difficoltà di trovare un soggetto che rispondesse all'idea austera ch'egli aveva della vita.

E austeri, gravi sono i suoi Lieder d'amore. Quasi tutti evocano l'amica lontana, esprimono la malinconia dei sogni inappagati e sollevano il sentimento dell'amore a un significato ideale. Valga, ad esempio, il più famoso Lied: *Adelaide*, su parole del prediletto poeta Matthisson:

Nel riflesso del mare ondeggiante, nella neve delle Alpi, nelle nuvole d'oro del dì che tramonta, negli spazi stellari rifulge la tua immagine.

Anche dal punto di vista dell'amor femminile, l'opera di Beethoven non costituisce soltanto una delle più eccelse vette dell'arte mondiale, ma un'idealità morale che rende ancor più sublime il genio di Beethoven e smentisce quella dottrina dell'*arte per l'arte* che a troppi artisti moderni ha servito di comodo contrabbando per diffondere idee e sentimenti che non sono stati fra le ultime cause dello scardinamento dell'attuale civiltà.

REMBRANDT E BEETHOVEN

Rembrandt nasce nel 1606 a Leida, in Olanda; Beethoven nasce nel 1770 a Bonn, in Germania, ma da padre di origine fiamminga. C'è qualche affinità di razza che li unisce.

Esistono dissomiglianze tra i due grandi, ma numerose e impressionanti sono le loro analogie biografiche.

Innanzi tutto, entrambi concepiscono la vita come una missione della quale è strumento la loro arte, per la quale operano e soffrono eroicamente.

Hanno lo stesso carattere, insieme gioioso e malinconico; sereno e tragico; sono entrambi due fanciulli nella vita pratica; ignorano il valore del denaro; sono in lite e in processi coi congiunti; frequentano il mondo dei ricchi e dei potenti, ma lo disprezzano e vivono in una loro spirituale solitudine; l'uno e l'altro, contrariamente alla maggior parte dei pittori e dei musicisti, sono sedentari: Rembrandt da Leida passa ad Amsterdam e vi rimane per tutta la vita; così Beethoven da Bonn a Vienna. Hanno l'universo nel loro cuore: sono come il sole che sta fisso, ma i suoi raggi giungono dovunque.

In vita, hanno grandi ammiratori; c'è chi li riconosce come il più grande pittore e il più grande musicista del loro tempo; ma la maggioranza del pubblico e della critica non li comprende. Creano due mondi artistici nuovi, ma sono compianti e osteggiati appunto per questo. I parenti, gli amici li consigliano di fare dell'arte vendibile, ma essi rispondono con capolavori che sono giudicati aberrazioni.

Hanno entrambi un periodo di celebrità: Rembrandt all'epoca della *Lezione di Anatomia*, Beethoven all'epoca della *Battaglia di Vittoria*; poi scende su di loro l'indifferenza.

La loro vita si svolge tra i fragori delle armi e degli sconvolgimenti politici: la guerra dei trent'anni e l'impero napoleonico.

Muoiono quasi alla stessa età: Rembrandt a 61 anni, Beethoven a 57. Egualmente tragici i loro ultimi anni: Beethoven sordo e povero; Rembrandt, abbandonato da tutti, ridotto a vendere, quasi di soppiatto e a pochi soldi, le sue opere. La loro roba finisce a un'asta nella quale i tesori di Rembrandt sono venduti a prezzi vergognosi e l'autografo dell'Andante della *Pastorale* di Beethoven non supera il prezzo di tre fiorini!

Quale fiamma li sostenne e li fece immortali?

La religiosità. L'arte, per essi non fu un mestiere, ma una missione: entrambi respinsero la ricchezza, la gioia, la potenza, la gloria, quando queste fortune potevano menomare la loro arte.

Chiusi alfine nella solitudine, l'uno si dette prevalentemente alla pittura sacra, l'altro si promise di scrivere soltanto musica religiosa. Salgono entrambi il loro calvario, cercano l'enigma del mondo, il mistero del dolore.

La luce di Rembrandt corrisponde all'Adagio di Beethoven. Quella luce cerca di rappresentare non la luce fisica ma quella invisibile; l'Adagio cerca di esprimere l'inesprimibile; sono due metafisiche, due immersioni nell'armonia delle sfere. A un dato istante la pittura di Rembrandt non è più pittura; la musica di Beethoven non è più musica.

Esiste un segreto della loro arte?

Esiste, ed è Lui, il Divino Maestro, il Sacrificato, il Redentore: Gesù.

Gesù fu l'amore ardente che soltanto in parte essi palesarono nella loro opera: entrambi vissero nel fascino della sua persona ineffabile. Lo sentirono nei libri sacri e nell'immediata comunicazione mistica, lo adorarono nel suo appello divino e umano, nelle Beatitudini, nelle parabole, nei miracoli, nella sua pietà per i derelitti, nei suoi atti di misericordia; lo seguirono spiritualmente nell'ora della passione, nella via del Calvario, ai piedi della Croce, nel sepolcro, nella risurrezione, nella gloria dell'Altare, in tutte le anime umane che sperano in Lui.

Egli riempì del suo fulgore la loro solitudine. La luce di Rembrandt è la luce di Cristo: il *Benedictus* di Beethoven è la voce di Cristo.

Questo fu il loro segreto.

Ma ci fu tra loro una dissomiglianza e per comprenderla occorre analizzare ulteriormente la loro arte.

Rembrandt ha due anime: una realistica, veristica che aderisce alla sua razza olandese.

I personaggi delle sue figurazioni religiose (e non soltanto di quelle religiose) risentono di quel crudo realismo che è una caratteristica della pittura olandese e fiamminga e talvolta anche di quella tedesca. Quasi sempre brutti i nudi, floscie e volgari le donne; anche in lui c'è quel vezzo di rappresentare gente che si sta tagliando le unghie dei piedi. Non sempre i volti e i corpi delle sue composizioni religiose esprimono il divino con quella serena, plastica idealizzazione tutta propria dell'arte greco–latina; non sempre il suo divino è il nostro divino.

Ma su questo crudo verismo, che rasenta spesso il cattivo gusto, ecco intervenire l'altra anima di Rembrandt, metafisica, misteriosa che trasfigura quanto c'è di troppo umano e di troppo grottesco.

L'arte di Rembrandt è come il centauro: animalesca nella parte inferiore; umana e sovrumana nella parte superiore. Egli è perfetto, là dove quel suo realismo tace.

L'irreale nei paesaggi e nelle architetture, nella fantasia delle vesti e soprattutto nella luce, in quella luce che non sai donde venga, come risplenda, come si spanda: ecco il grande Rembrandt, miracolosamente uscito da una razza che ha mille virtù fuori di quella che distingue il suo grande figlio; l'evasione dal reale.

Orbene, il dualismo rembrandiano non esiste in Beethoven; egli è riuscito a fondere, a equilibrare il naturalismo e il romanticismo nordico col classicismo meridionale. Il grottesco qua e là fa capolino, ma è quantità trascurabile; egli è giunto all'armonia dei due mondi.

Quale la causa di questa diversità fra Rembrandt e Beethoven? Considerate: sono entrambi originari dei Paesi Bassi; olandese il primo, fiammingo il secondo. L'Olanda aderisce alla Protesta, la Fiandra resta cattolica. Rembrandt è acattolico, Beethoven è cattolico, e grazie al cattolicismo egli integra, istintivamente, la sua arte romantica con gli elementi classici, secondato anche dal fatto ch'egli nacque e visse, nella giovinezza, in Germania, ma nella Germania cattolica e poi sino alla morte, nell'Austria, cattolica.

Narrano i biografi che Rembrandt, contrariamente a una tradizione che persisteva tra gli artisti settentrionali (basti ricordare i fiamminghi emuli suoi, Rubens e Van Dyck) non volle recarsi in Italia perchè temeva di perdere la propria originalità.

Forse egli ebbe ragione. Ma oggi è lecito chiedersi se un suo soggiorno in Italia non avrebbe eliminato quelle crudezze tra l'ingenuo e il grottesco che turbano la sua opera.

Se ciò egli avesse potuto conseguire senza perdere le prerogative della sua anima profonda e della sua arcana tavolozza, allora egli non sarebbe stato soltanto quello che è, vale a dire il più grande pittore dell'età moderna, ma addirittura il più grande pittore del mondo, eguagliando quel Beethoven il quale deve al cattolicismo la gloria di essere stato il più grande musicista del mondo.

HAENDEL E BEETHOVEN

Nel 1823 il musicista inglese Edoardo Schulz si recò a visitare Beethoven e scrisse questo ricordo:

Ero seduto vicino a Beethoven e lo udii chiaramente dire in tedesco: « Haendel è il più grande compositore che sia mai esistito ». Non saprei descrivere con quale espressione e, oserei dire, esaltazione, egli parlò dell'oratorio *Il Messia* di quel genio immortale. Tutti noi fummo commossi quando lo udimmo esclamare: « Vorrei togliermi il cappello e inginocchiarmi sulla sua tomba ».

Nel settembre 1824 Andrea Stumpff, fabbricante di arpe a Londra e ardente ammiratore di Beethoven, si recò a visitare il maestro, e nel corso della conversazione gli chiese:

— Chi considerate come il più grande compositore che abbia mai vissuto ?

— Haendel, rispose subito; m'inginocchio dinanzi a lui.

E mise realmente un ginocchio a terra. Allora il visitatore gli domandò se possedeva le opere di Haendel ed egli rispose:

— Io ? Un povero diavolo quale sono, come avrei potuto procurarmele ?

Una terza identica testimonianza richiama ancora lo Stumpff, perchè il brav'uomo, circa due anni dopo, cioè nel dicembre 1826 spediva a Beethoven la monumentale edizione in 34 volumi delle opere di Haendel.

Ben si può dire che il principesco dono giunse a Beethoven sul letto di morte, e come egli l'abbia accolto ce ne ha lasciato testimonianza il suo giovane amico Gerardo von Bruening che lo assistette negli ultimi mesi:

Quando entrai nella sua camera, mi mostrò, con occhi scintillanti, i volumi accatastati sul piano. « Guarda, mi disse, che cosa ho ricevuto oggi. Col dono di queste opere mi si è data una grande gioia. Da molto tempo le desideravo, perchè Haendel è il più grande, il più abile dei compositori; da lui c'è ancora da imparare. Portameli qui. E continuò a parlare con grande allegria, mentre io glieli portavo a uno a uno sul letto. Egli, di mano in mano, li sfogliava, si fermava a certe pagine, collocando i volumi alla sua destra sul letto, contro il muro fino a che vi fossero tutti e così li lasciò durante parecchie ore. Tali li rividi quando tornai nel pomeriggio, ed egli ricominciò a parlare animatamente e in termini encomiastici della grandezza di Haendel, ch'egli definiva il più classico e il più profondo di tutti i compositori.

Naturalmente, è ammissibile che molti studiosi anche se fervidi ammiratori di Beethoven, non riconoscano a Haendel codesto pri-

mato. Ma qui non si tratta di sapere se Beethoven avesse ragione o torto, bensì di segnalare le profonde affinità che esistono tra i due genii, le quali possono avere indotto Beethoven a considerare l'autore del *Messia* come un modello ch'egli seppe poi, non soltanto imitare, ma superare.

Per comprendere le affinità che esistono fra i due bisogna muovere da un altro paragone: quello fra Haendel e Bach. Sebastiano Bach è un musicista che, quando non si abbandona alle virtuosità tecnico-didattiche, è esclusivamente religioso, mistico, e la sua arte, pur essendo universale, è tipicamente tedesca.

Haendel non è soltanto religioso e, quando vuole, mistico, ma è anche profano. Contrariamente a Bach ha composto, e in gran copia, opere teatrali, per comporle dovette studiare e assimilare l'arte del canto italiano e quindi anche lo stile e la mentalità italiana, onde il fatto che la sua musica non è tipicamente teutonica, ma riunisce i caratteri delle due grandi scuole: l'italiana e la tedesca.

Orbene, gli elementi che assomigliano Beethoven a Haendel sono proprio quelli che distinguono Haendel da Bach.

Anche Beethoven non è esclusivo compositore di musica sacra o mistica, ma anche di musica profana e teatrale, e ha largamente armonizzato lo stile tedesco con quello italiano.

Bach non venne mai in Italia; Haendel vi soggiornò abbastanza a lungo per subirne l'influenza. Beethoven non conobbe l'Italia, ma potè far tesoro della mentalità italiana, grazie a due altri fattori: l'esser nato cattolico e avere vissuto, negli anni formativi del suo genio, in una città, come Bonn, nei cui teatri e concerti l'arte latina (italiana e francese) conviveva con l'arte tedesca in una simbiosi alla quale forse si deve taluna delle caratteristiche che, nella musica dell'età moderna, fa unico e sovrano Beethoven.

Bisogna conferire grande importanza alla cattolicità per spiegare certi valori dell'opera beethoveniana che potrebbero sembrare indipendenti dal fattore religioso.

La cattolicità di Beethoven, ereditata nella sua qualità di oriundo fiammingo, ribadita dalla sua nascita in una terra tedesca, quella renana, dove il cattolicesimo aveva ancora una sua sfera d'influenza, e infine dal suo lungo e definitivo soggiorno in una Vienna che, per quanto giuseppina, era pur sempre profondamente cattolica, rese possibile a Beethoven l'assimilazione di elementi non tedeschi in una misura assai superiore a quella del suo Haendel.

Questi, nonostante l'influsso italiano, resta esclusivamente un romantico; Beethoven assorbe il neo-classicismo illuminista, le rievoca-

zioni greco-romane della Rivoluzione francese e, soprattutto, lo « stile Impero» che caratterizza il periodo napoleonico. Adoratore di Goethe, egli ripete per proprio conto, l'evoluzione dal romanticismo al classicismo dell'autore del *Faust*.

Ma, a parte le somiglianze e le dissomiglianze che potrei definire etniche e storiche, che cosa unisce, così intimamente, Beethoven a Haendel ?

Innanzi tutto, il senso del grandioso, che non riflette soltanto il mondo divino, come in Bach, ma anche il mondo umano. Nell'uno e nell'altro autore anche le piccole cose e i piccoli sentimenti appariscono ingranditi e trasfigurati; il microcosmo non è ignorato, ma diventa macrocosmo. E in entrambi c'è il sentimento della natura, la quale, già in Haendel non è più soltanto pastorale e arcadica, ma potentemente drammatica e giungerà poi, con Beethoven, ad essere, nel campo della musica, ciò che sarà nell'arte poetica e pittorica del secolo decimonono: una protagonista rivale dell'uomo.

Bach è il gotico puro, Haendel è il gotico che comincia a subire il barocco romano che Beethoven accetta in pieno, risalendo addirittura alla più alta fonte classica sotto la specie del romanico.

Haendel e Beethoven sono entrambi due musicisti visivi, il primo è stato paragonato a Rubens e a Reynolds; per Beethoven, bisogna evocare, al di là del Lorenese, il Bernini e, di là del Bernini, Michelangelo. Haendel e Beethoven sono capaci di farvi della musica corrispondente alla pittura da cavalletto, ma sono entrambi, essenzialmente, due giganteschi affrescatori: dalle musiche del *Messia* e della *Messa solenne*, le masse umane pendono a grappoli come nel *Giudizio* della Sistina. Michelangelo sforza lo spazio ad esprimere l'eterno, Haendel e Beethoven sforzano il tempo ad esprimere l'infinito.

E un'ultima virtù, forse la suprema, unisce i due musicisti : la fede altissima e umilissima in Dio, segreta e palese sorgente della specifica grandezza della loro arte.

Scrive un biografo di Haendel: « Si avvicinava la Settimana Santa. Vorrei, disse Haendel, morire nel Venerdì Santo, nella speranza di raggiungere il mio buon Dio, il mio dolce Signore e Salvatore, nel giorno della Risurrezione. Questo voto, che implicava il più formale e toccante atto di fede, fu esaudito nel mattino del Sabato Santo, 14 aprile 1759. Haendel depose la sua anima ai piedi del suo Redentore».

Narra un biografo di Beethoven: « Quando il medico Vawruch gli scrisse alcune parole di avvertimento, Beethoven le lesse lentamente, con una calma incomparabile e apparve come trasfigurato; tese cordialmente la mano al dottore e disse: Chiamate il sacerdote, poi ridi-

venne silenzioso e pensoso . . . La mattina del 24 marzo egli ricevette il suo Dio con vera edificazione e ringraziò il sacerdote per quest'ultimo servizio ».

Questo il segreto etico di quei due culmini musicali dell'età moderna che sono l'*Alleluja* del *Messia* di Haendel e il *Benedictus* della *Messa* di Beethoven.

ALFIERI E BEETHOVEN

I.

È noto l'episodio narrato dall'Alfieri nella sua *Vita:*

Avendo veduto il Metastasio a Schoenbrunn nei giardini imperiali fare a Maria Teresa la genuflessioncella di uso, con una faccia sì servilmente lieta e adulatoria, ed io giovenilmente plutarchizzando, mi esasperava talmente il vero in astratto, che io non avrei consentito mai di contrarre nè amicizia nè familiarità con una musa appigionata o venduta all'autorità despotica da me sì caldamente abborrita.

Questo episodio non può non richiamarne un altro analogo che si riferisce a una coppia anche più insigne: Goethe e Beethoven. Si legge in una lettera di Beethoven a Bettina Brentano in data 15 agosto 1812:

Ieri Goethe ed io, rientrando incontrammo tutta la famiglia imperiale; la vedemmo venire di lontano e Goethe lasciò il mio braccio per mettersi in linea; ebbi un bel dirgli che non volevo; non lo potei rimuovere; stava col cappello in mano e profondamente curvo; allora gli feci una lavata di capo.

E aggiungeva una meditazione di carattere prettamente alfieriana.

Re e principi possono ben fare dei professori e dei consiglieri intimi e appender loro titoli e nastrini, ma non possono fare dei grandi uomini, degli spiriti che si innalzano sulla turba del mondo; questo compito bisogna lasciarlo ad altri e per questo bisogna tenerli in rispetto. Quando due uomini come Goethe ed io si trovano insieme, questi grandi signori debbono sapere ciò che per noi significa grandezza.

La somiglianza dei due episodi risponde a una singolare analogia del carattere di Alfieri e di Beethoven.

Entrambi hanno preso a modello gli eroi di Plutarco. Quando Vittorio Alfieri si imbattè nelle *Vite*, ci narra egli stesso, « alcune di quelle rilessi con un tale trasporto di grida, di pianti e di furore pur anche, che chi fosse stato a sentirmi nella camera vicina mi avrebbe certamente tenuto per impazzato ».

Non meno profonda l'influenza di Plutarco su Beethoven. Non soltanto talune musiche del grande compositore derivano da soggetti plutarchiani come l'ouverture *Coriolano*, ma plutarchiano è lo spirito generale che informa, ad esempio, la Terza e Quinta Sinfonia.

Altra somiglianza; l'idolatria della libertà, concepita in guisa singolarissima. L'Alfieri è nobile e alla sua nobiltà tiene moltissimo, ma disprezza quasi tutti i sovrani del tempo a cominciare da Federico

il Grande per terminare col suo modesto Re di Sardegna. Ama dunque la libertà nel senso democratico ? Neppure per sogno. Quando durante la Rivoluzione francese la democrazia gli capita tra i piedi, gli strilli, le satire, i sarcasmi di Vittorio salgono al cielo.

Altrettanto Beethoven. Di origine molto borghese, è costretto, per la sua stessa professione, a frequentare l'alta nobiltà, dalla quale trae quasi esclusivamente i suoi redditi, ma tuona contro re e nobili ed è repubblicano, ma guai, poi, a livellarlo troppo.

In realtà il conte Alfieri e il borghese Beethoven sono due splendidi campioni di quell'individualismo fuori classe che distingue l'artista. Vogliono la libertà nell'ordine e poichè tale regime non lo scorgono che nell'Inghilterra della loro epoca, sono l'uno e l'altro fervidi esaltatori del regime d'Oltremanica. Altra analogia: la loro austerità artistica. L'Alfieri in fatto di donne non fu uno stinco di santo, ma fu castigatissimo come artista. Avendo saputo che certi attori avevano cambiato il finale della sua tragedia *Virginia*, protestò perchè la modificazione era « contraria al senno, alla decenza e alla retta morale», ed eguale atteggiamento egli assunse verso chi gli proponeva di cambiare il finale della *Mirra*.

Non meno rigoroso il concetto della morale dell'arte in Beethoven, il quale giunse a formulare riserve sulla scelta del *Don Giovanni* come soggetto musicale da parte di Mozart.

Non si creda che codeste somiglianze tra l'Alfieri e Beethoven siano casuali. Certo noi potremmo riconoscerle anche in Dante e in Michelangelo. Se non che, nel caso del tragico italiano e del musicista tedesco la coincidenza non è dovuta soltanto a caratteristiche personali, bensì anche all'ambiente. L'uno e l'altro sono un segno dei tempi.

Costituiscono, intanto, una data nella storia, dirò così, sociale dell'arte. L'uno per la sua ricchezza personale, l'altro per l'indipendenza della sua povertà, confermano la emancipazione dell'artista dalla servilità verso sovrani mecenati.

Prima di Beethoven i musicisti, anche grandissimi, come Haydn e Mozart, erano non stipendiati, ma salariati, e mangiavano alla tavola dei servitori. Beethoven infrange, a prezzo della povertà, codesta tradizione.

L'Alfieri riscatta, con la sua gelosa e quasi scontrosa indipendenza, le umiliazioni sofferte da tanti poeti per opera di mecenati spesso indegni dell'immortalità scroccata con un pugno di monete.

Figli del Settecento, entrambi annunziano e preparano l'Ottocento rivoluzionario, individualista, tragico. L'Alfieri si contrappone a Metastasio, e Beethoven a Haydn.

Si è detto che l'Alfieri precorre l'individualismo romantico e Beethoven il titanismo egualmente romantico; ma proprio a tale proposito dobbiamo rilevare la più caratteristica delle loro somiglianze.

Non lasciamoci ingannare dalle apparenze: Alfieri e Beethoven sono romantici, troviamo in loro gli elementi della vita inquieta, eroica, smisurata, panteista, illuminista, razionalista dell'Ottocento, ma essi non sono esclusivamente romantici, in entrambi agisce il freno del classicismo; non sono soltanto dionisiaci, ma anche apollinei. L'elemento classico agisce nell'Alfieri attraverso la sua italianità; in Beethoven attraverso la sua cattolicità fiamminga e renana, ribadita dall'ambiente viennese. Il loro illuminismo giuseppino è arginato dall'anima *naturaliter catholica*.

Beethoven alleva il nipote a base di catechismo e l'insofferente Vittorio Alfieri scrive ad un amico: « Le funzioni di chiesa sempre mi piacciono molto ».

Hanno entrambi una loro religiosità attinta alle più profonde radici della tradizione.

C'è da rammaricarsi che il destino non li abbia fatti incontrare. Proprio nell'anno in cui l'Alfieri moriva (1803) Beethoven pubblicava la sonata del *Chiaro di luna* e iniziava la composizione dell'*Eroica*. Per anni e anni egli cercò un libretto che gli permettesse di superare il *Fidelio*. Avesse egli potuto ottenere dall'Alfieri la riduzione del *Saul*, così ricco di elementi psicologici beethoveniani, e così musicale!

Ha lasciato scritto l'Alfieri, a proposito della musica:

> Nessuna cosa mi desta più affetti e più vari e terribili. E quasi tutte le mie tragedie sono state ideate da me o nell'atto del sentir musica o poche ore dopo.

È bello fantasticare un'alleanza di un Alfieri e di un Beethoven nella figurazione del tragico monarca biblico che non trovava pace se non nel canto davidico esaltatore di Dio:

> O tu che eterno, onnipossente, immenso,
> Siedi sovran d'ogni creata cosa;
> Tu, per cui tratto io son dal nulla, e penso
> E la mia mente a te salir pur osa.

Sono i versi che si leggono nel terzo atto del *Saul*.

Nell'anno istesso della morte dell'Alfieri, Beethoven pubblicava sei canti egualmente davidici, intesi a celebrare la potenza di Dio:

> Dio è il mio canto. Egli è il Dio della forza.
> Grande è il suo nome, e grandi le sue opere,
> e tutti i cieli sono il suo dominio.

II.

Quando Alfieri morì nel 1802, Beethoven contava 33 anni e aveva già composto l'oratorio *Cristo sul Monte degli Ulivi*. Quattro anni dopo componeva la *Messa in do*.

Intenzione e capacità di comporre musica sacra non mancarono dunque, a Beethoven. È vero che negli anni seguenti quella musica non prevalse nella sua produzione, ma ciò fu dovuto a complesse cause d'ambiente, venute meno le quali, il Maestro accentuò il suo favore per la musica sacra, non soltanto componendo, con la *Messa solenne*, il suo capolavoro, ma dichiarando ripetutamente, che esauriti, oramai, per lui, come mezzi di espressione, la sonata e il quartetto, avrebbe voluto comporre almeno una grande sinfonia, la *Decima*, sul *Faust*, e sopratutto oratori, cioè una delle più tipiche espressioni della musica religiosa moderna.

Tra i vari «libretti» che gli furono proposti, due richiamarono la sua attenzione: quello di C. Bernard intitolato *La Vittoria della Croce* e *Saul* di Cristoforo Kuffner. Fu quest'ultimo che l'attrasse, come risulta dai « quaderni di conversazione», cioè dagli scartafacci sui quali, dal 1818 in poi, gli interlocutori del Grande, divenuto intieramente sordo, erano costretti a scrivere le loro domande e risposte.

Cristoforo Kuffner (1780–1846) fu uno dei più originali amici di Beethoven. Segretario di corte, colto umanista (pregevole, fra l'altro, una sua traduzione di Plauto), violinista e poeta aveva scritto le parole per l'op. 80 (Fantasia con coro) e il Maestro aveva composto una marcia trionfale per la sua tragedia *Tarpeia*. Dalle conversazioni fissate nei « quaderni», specialmente da quella dell'aprile 1826 risulta quale fascino esercitò su Beethoven, il progetto di un oratorio intitolato a *Saul*.

Nel febbraio del 1826, il Kuffner esponeva al Maestro i concetti generali del progettato oratorio: evitare ogni imitazione del libretto haendeliano, pochi duetti e terzetti, molte scene passionali, piena libertà al compositore per la sua musica: in generale, anche per la musica, prendere a modello i modi greci. Si giunse persino a fissare le voci dei cantanti. Beethoven accolse con entusiasmo il progetto. L'idea di adoperare i modi musicali antichi, non soltanto greci, ma anche ebraici, lo indusse a fare ricerche su tali musiche. Se non che il destino stava all'agguato. Ai primi di agosto del 1826 il tentato suicidio del nipote Carlo gli sconvolse tutta l'esistenza. Sette mesi dopo, 26 marzo 1827, il Maestro moriva.

E oggi ci domandiamo: avrebbe saputo il Kuffner comporre un libretto adeguato al genio di Beethoven? Forse che sì, forse che no. Ma ciò che ben possiamo dire è che tale « libretto », almeno per quanto si riferisce alla concezione dei personaggi e al taglio drammatico, esisteva fin dal 1782, cioè da quando Beethoven contava dodici anni, ed era il *Saul* dell'Alfieri.

Non è temerario immaginare ciò che purtroppo non avvenne: un incontro dell'Alfieri con Beethoven durante una delle irrequiete peregrinazioni del Conte per tutta l'Europa – Vienna compresa – ed è anche lecito supporre che tale incontro avrebbe potuto far conoscere a Beethoven le tragedie dell'Alfieri, così come conosceva i drammi metastasiani; e, una volta concepito un oratorio sul *Saul*, egli non avrebbe trascurato l'opera dell'Alfieri, perchè troppo grande era il suo senso drammatico, per non accorgersi che il *Saul* alfieriano corrispondeva, con debiti tagli e adattamenti, all'esigenza del suo oratorio.

Poche figure rappresentative offrono, quanto *Saul*, somiglianze col temperamento beethoveniano; prima, tra queste somiglianze, il titanismo eroico, smisurato, impulsivo, sfidatore del destino, quale l'Alfieri ha ricavato dalla narrazione biblica. Ma Beethoven non è soltanto Saul; è anche Davide, eroico, sì, smisurato e assai più impulsivo dello stesso Saul, ma fornito da Dio di una grazia in misura sovrumana: l'umile dedizione, la sconfinata umiltà, il pentimento più pronto ancora del peccato, e infine la virtù della poesia e della musica.

Taluna delle frasi che troviamo nelle lettere e nei quaderni di Beethoven (e nei quaderni esse assumono l'aspetto di una segreta preghiera) sembrano parafrasi dei Salmi penitenziali:

> Prego Dio di disporre di me secondo la sua volontà.
> Solamente a Lui, a Lui solo, a Dio che sa tutto.
> Tutto ciò che si chiama vita sia sacrificato all'Altissimo.
> Dio, abbassa il tuo sguardo sullo sventurato Beethoven.

Orbene, il *Saul* dell'Alfieri è grande per avere ritratto, non soltanto la tragica superbia di Saul, ma, con una dolcezza che vorrei definire cristiana, il sentimentalismo di Davide. Come uomo egli ha compreso Saul; come artista ha compreso Davide, interpretando esattamente la Bibbia; ciò che non ha capito, per quel suo irreparabile razionalismo, uno storico altrimenti geniale come il De Sanctis, là dove egli ha scritto che il *Saul* dell'Alfieri « è la Bibbia al rovescio, la riabilitazione di Saul e i sacerdoti tinti di colore oscuro », errore ch'egli ha commesso, in quanto (come, del resto, la maggior parte dei critici) ha separato la figura di Saul, da quella di Davide, mentre nella tragedia alfieriana,

anche se essa porta il nome di Saul, non sai se il vero protagonista sia Saul o Davide.

Lo stesso Alfieri nella nota al *Saul* ha scritto:

David, amabile e prode giovinetto, credo che in questa tragedia, potendovi egli sviluppare principalmente la sua natìa bontà, la compassione ch'egli ha per Saul, l'amore per Gionata e Micol, ed il suo non finto rispetto pe' sacerdoti [*attento o insigne De Sanctis !*] e la sua magnanima fidanza in Dio solo; io credo che da questo tutto ne venga David a riuscire un personaggio a un tempo commoventissimo e meraviglioso.

L'importanza della figura di Davide non sarebbe sfuggita a Beethoven, il quale, inoltre, sarebbe stato tra i pochi a cogliere un significativo valore musicale del *Saul*, cioè l'uso del metro breve (così ostico all'antisettecentesco Alfieri) per il momento culminante dei canti di Davide all'irrequieto Saulle, metro adoperato dal poeta in quanto egli lo destinava a un accompagnamento musicale, ed egli sapeva, per scienza e per istinto, che il metro breve è preferibile nei momenti più emotivi della lirica.

Annotava l'Alfieri:

S'io non mi lusingo, questi versi lirici in tal modo presentati e interrotti dall'arpa maestra nascosa fra le scene, verranno a destare nel cuore degli spettatori un non minore effetto che nel cuore di Saulle.

Perchè mai il destino non ha voluto che codesta arpa maestra fosse quella di Beethoven ?

GOETHE E BEETHOVEN

Quando Beethoven nacque, nel 1770, Goethe contava già ventun anno; quando morì, nel 1827, il poeta era destinato a sopravvivergli cinque anni.

Beethoven comprese subito Goethe, collocandolo all'altezza di Omero e di Shakespeare; ne interpretò parecchie liriche; compose le musiche per l'*Egmont* e accarezzò il progetto, non attuato, di interpretare anche il *Faust*.

Ma se Beethoven amò e comprese pienamente Goethe, non altrettanto Goethe comprese Beethoven.

Bisogna escludere che ciò avvenisse per ignoranza o insensibilità musicale. Goethe conosceva profondamente la musica, anche dal punto di vista storico; sapeva comporre musica, suonava il piano, il violoncello e cantava anche con bella voce di basso; apprezzava non soltanto Bach e Haendel, ma anche Mozart, anche Gluck, le cui opere costituivano, in quegli anni, una grande rivoluzione.

Altre, dunque, furono le cause per le quali Goethe non amò Beethoven; dico non amò nel senso di comprenderlo adeguatamente, perchè non si può dire che egli non abbia avvertito l'importanza di tanto musicista. Dopo un periodo di diffidenza, grazie soprattutto all'azione incomparabile di Bettina Brentano e a quella di altri amici che frequentavano la sua casa, tra i quali non ultimo il giovine Mendelssohn, Goethe ebbe grande considerazione per Beethoven e a proposito delle musiche per l'*Egmont* egli ebbe a dichiarare che il maestro era penetrato nella sua visione con ammirabile genio. Altra volta confessò di «non aver mai veduto un artista più potentemente concentrato, più energico, più interiore».

Ma tutto ciò non significa, ripeto, che Goethe abbia amato Beethoven e chi non ama non può interamente comprendere.

Prima causa di tale incomprensione fu la radicale diversità di carattere. Il poeta era sano, apollineo, insignito di cariche auliche, ligio alle convenzioni sociali, ricco. Il musicista era impulsivo, irruento, dionisiaco, brutto, malato, rude, povero. È famoso l'episodio di Teplitz che si ricava da una lettera del Maestro a Bettina Brentano, in data 15 agosto 1812:

Ieri Goethe ed io, rientrando, incontrammo tutta la famiglia imperiale; la vedemmo venire di lontano e Goethe lasciò il mio braccio per mettersi in linea:

ebbi un bel dirgli che non volevo; non lo potei rimuovere: stava col cappello in mano e profondamente curvo; allora gli feci una lavata di capo.

Molti biografi citano l'episodio per esaltare l'indipendenza di Beethoven di fronte alla servilità di Goethe. Credo che si esageri per quel vezzo demagogico che, dalla Rivoluzione francese in poi, seduce il mondo. Goethe resta Goethe anche se riveriva, ad esempio, quella famiglia ducale al cui mecenatismo si deve se oggi Weimar, piccola città di provincia, splende nella storia dell'arte, come le analoghe città delle nostre Signorie.

Comunque l'episodio rispecchia la diversità dei due temperamenti e costituisce una causa di incomprensione da parte di Goethe che non dobbiamo trascurare, perchè, sebbene di natura personale, si connette ad altre cause più generali.

In realtà, bisogna ben dire che Goethe, mentre fu aperto alle nuove correnti poetiche, non fu altrettanto sensibile alle nuove musiche e di questo fatto il Rolland ci dà una spiegazione che sembra inadeguata e paradossale, ma si approssima alla verità se la prendiamo come punto di partenza.

Goethe non sopportava i rumori, il chiasso delle strade, l'abbaiare dei cani; odiava in teatro il fracasso dei timpani e delle orchestre « romantiche». Ora Beethoven era il re, l'imperatore, il dio di tali orchestre e dobbiamo dire, a favore di Goethe, che le fragorosità della Terza o della Quinta Sinfonia non furono estranee all'avversione che tanti contemporanei provarono per la sua musica. Noi moderni, osserva acutamente il Rolland, abbiamo l'orecchio allenato da un secolo ai fracassi delle orchestre post–beethoveniane, ma ai tempi di Goethe, le Sinfonie di Beethoven potevano apparire quasi selvaggie cacofonie, proprio come, ieri, talune opere di Strauss e, oggi, quelle di certi novecentisti. Basti qui ricordare che un illustre critico musicale russo, l'Ulibichef, verso la metà dello scorso secolo, pur riconoscendo il genio di Beethoven, deplorava che l'autore delle Sinfonie avesse « forzato la giusta dimensione delle opere strumentali, superando il grado di ricettività degli ascoltatori e violato le regole fondamentali dell'armonia con accordi falsi, con agglomerazioni di note intollerabili per chiunque non sia totalmente sprovvisto d'orecchi ». Accuse analoghe formulava anche il famoso nostro critico Carpani.

Insomma, Goethe, per indole propria e per cause di ambiente, amava la musica tranquilla. Si può star certi che, se apprezzava Mozart, lo amava non tanto per le Sinfonie o per i Concerti, quanto per le Serenate e per i Minuetti: e altrettanto possiamo supporre, *mutatis*

mutandis, per Bach e per Haendel, i quali pur tuttavia in fatto di fracassosità musicale non scherzano.

Beethoven era già morto da tre anni, quando Mendelssohn, amatissimo da Goethe, volle fargli meglio penetrare l'opera di Beethoven, e un giorno gli eseguì, nella riduzione per piano, il primo tempo della Quinta Sinfonia.

Goethe stette ad ascoltare in un angolo, con occhi da Giove tonante; poi cominciò a borbottare: *Non mi commuove, mi stupisce soltanto . . . è grandioso* e poi . . .: *È grandissimo, ma assolutamente pazzo. Fa temere il crollo della casa . . .*

Ed era una semplice riduzione per piano !

Goethe patrocinò, dunque, anche nella musica, la serenità del classicismo. E qui si rivela l'errore che egli commise nei confronti di Beethoven: non si accorse che Beethoven era un classico, e non un romantico come oramai la maggior parte degli storici della musica riconosce.

In altre parole Goethe non si accorse che Beethoven era, nel campo musicale, ciò che egli stesso era nel campo della poesia: un romantico che disperatamente aveva cercato e attuato il perfetto equilibrio tra romanticismo e classicismo; non comprese che le stesse critiche di eccessività, di complicazione, di oscurità ch'egli formulava contro l'opera di Beethoven erano le stesse che la critica avrebbe formulato contro il *Faust*; e infine non sospettò che Beethoven sarebbe un giorno apparso non soltanto come un artista della stessa sua statura, ma forse anche superiore, tale da poter essere giudicato, in seguito, da Victor Hugo, come il più alto rappresentante del genio tedesco.

Un giorno Beethoven aveva detto a Goethe: « Se voi non mi riconoscete, se voi non mi stimate vostro eguale, chi lo farà ? ».

Qui vale la pena di citare un'altra profonda osservazione del Rolland:

> Goethe afferma che le melodie molli e sentimentali lo deprimono: *Ho bisogno di musiche vive ed energiche per sollevarmi. Napoleone che era un tiranno, aveva bisogno di una musica dolce. Io, appunto perchè non sono un tiranno, amo la musica viva, gaia, esaltante. L'uomo aspira sempre a ciò che non è.*

Avremmo dunque il diritto di affermare che Goethe ha presagito in Beethoven ciò che era egli stesso e che non voleva essere.

Ma, a spiegare l'insufficiente valutazione del genio di Beethoven esiste un altro elemento sfuggito, se non erro, a quasi tutti i critici: quello religioso. Beethoven, di origine fiamminga, era cristiano cattolico: Goethe aveva abbandonato protestantesimo e cristianesimo per una filosofia razionale a impronta spinoziana che gli sembrava coincidere anche col suo temperamento scientifico.

Beethoven soffrì moralmente e fisicamente tutto il possibile, e trasse dal dolore il sentimento della più profonda religiosità; Goethe visse una vita per ogni verso fortunata, e nel cristianesimo aborrì soprattutto la rappresentazione del dolore: la Croce.

Il cielo del *Faust* presuppone Cristo, ma si ferma alla visione dell'Eterno Femminino: Maria, e gli mancano gli elementi del Sacrificio, della Passione, che Dante vede splendere nel suo Paradiso.

Beethoven esalta, sì, nella *Nona*, la Gioia, ma nella *Messa* arricchisce la Gioia di tutti gli elementi di superiorità che soltanto il Dolore può conferirle e che trovano la loro espressione in quelle pagine d'arte rivelatrice che invano cercate nel *Faust*: l'*Agnus Dei*, il *Benedictus*.

Goethe e Beethoven hanno in comune l'apoteosi della Gioia: ma Goethe giunge alla Gioia scansando il Dolore; Beethoven attraversandolo in tutta la sua profondità, e per questo la Gioia di Beethoven è più sublime.

Goethe rappresenta il culmine di quell'età moderna che si è orientata contro il Cristianesimo; Beethoven rappresenta il culmine della riscossa cristiana, e la sua musica è forse oggi uno dei più grandi mezzi che Dio abbia largito a questa generazione, per farla ritornare a Lui.

GOETHE, BEETHOVEN E LA LIBERTÀ

Riferendosi al precedente capitolo *Goethe e Beethoven*, pubblicato, dapprima, come articolo ne « L'Osservatore Romano » del 25 novembre 1949, uno studioso scriveva :

Perchè i rapporti di Goethe con Beethoven furono così lontani e così rigidi ? Il Bruers ha dato una risposta a questa domanda, ma non mi sembra abbia dato il dovuto peso a due momenti importanti: l'antinomia di razza e quella di posizione sociale dei due artisti. Goethe era un poeta tedesco e un cortigiano, mentre il Beethoven aveva nelle sue vene il fiero sangue fiammingo e nella sua psiche prevaleva il tratto fondamentale del popolo dei suoi avi, quello che il Closson, nel suo libro *L'élément flamand dans Beethoven*, definisce « l'amour passionnel de la liberté». Questo tratto è ovvio nei suoi rapporti con l'aristocrazia viennese. « L'indépendance frondeuse de Beethoven lui inspire naturellement des sentiments nettement démocratiques et une aversion instinctive envers les grands seigneurs » – scrive il Closson – e qui è tutta la spiegazione della tragica situazione di Beethoven nell'ambiente viennese, in cui il grande musicista era considerato ufficialmente come un genio. Goethe invece durante tutta la sua vita rimaneva nell'atmosfera aulica del rigido cerimoniale della corte di Weimar e si trovava a suo agio in questo mondo artificiale di tradizionali convenzioni, di inchini e di futili complimenti.

L'opinione del Closson cade molto opportuna per approfondire un argomento di non lieve importanza nella critica goethiana e beethoveniana, cioè dei due colossi della Germania moderna.

È difficile aprire una biografia dei due sommi nella quale non si parli pro o contro un Goethe cortigiano, antilibertario e di un Beethoven anticortigiano, libertario.

Intanto, per cominciare, se c'è qualche cosa di vero nell'identificazione del fiamminghismo col senso della libertà, affermato dal Closson, ci sarebbe per caso qualcuno che ne avrebbe fatto la scoperta prima del Closson ? C'è, sicuramente, ed è Goethe, proprio lui, l'olimpico Volfango, e con una tragedia, vedi combinazione, resa popolare dalla musica di Beethoven.

Beethoven aveva soltanto diciotto anni, quando Goethe pubblicava l'*Egmont*, il cui protagonista, come tutti sanno, è l'eroe nazionale che combatte e muore per la libertà delle Fiandre contro i dominatori spagnoli. Nel finale del dramma, Egmont, udendo i tamburi del plotone d'esecuzione, esclama: « Quante volte questo suono mi incitò ad accorrere libero sul campo di battaglia e di vittoria . . . Per la libertà ho vissuto e lottato, e per essa ora muoio, immolandomi tra i patimenti ».

Mettiamo, dunque, tra i ferri vecchi codesta leggenda del reazionarismo di Goethe. Alcuni anni prima non aveva egli esaltato il prototipo della Libertà, Prometeo, fino al punto da sfiorare non dico il panteismo, ma l'ateismo ? Con Giove, che rappresenta l'autorità divina, il bravo Prometeo di Wolfango non scherza:

Adorarti, io, e perchè ? Hai mai addolcito i dolori dell'oppresso; asciugato le lagrime di chi soffre ? L'onnipotente eternità e l'eterno destino, padroni tuoi e miei, non mi hanno forse plasmato uomo ?

Vedete un po' gli scherzi della storia. C'è chi ha formulato un'ipotesi, non del tutto insensata, che Beethoven, nella *Sinfonia Eroica*, abbia voluto esaltare, al di là della persona di Napoleone, il mitico Prometeo celebrato nella lirica di Goethe. Si dice: queste opere di Goethe, il *Prometeo*, l'*Egmont* sono parti della giovinezza; più tardi il poeta divenne aulico cortigiano conservatore e mandò a spasso gli eroi del Caucaso e delle Fiandre, e quando la patria fu invasa si guardò bene dall'imbracciare il fucile.

Esatto. Ma lo imbracciò forse il libertario Beethoven ? Certamente no; ma bisogna aggiungere che è di pessimo gusto far di ciò rimprovero a Goethe, o a Beethoven, perchè si tratta di una colpa che si estende a quasi tutti i supremi poeti e musicisti, e allora il processo oscilla fra il ridicolo e il temerario.

La realtà è che, dal 1789 in poi, il romantico amico di Schiller non aveva assimilato soltanto la serena, imparziale filosofia della storia imparata nella classica Italia, ma aveva sperimentato, in casa propria, le conseguenze di certa libertà. Aveva visto il popolo della Rivoluzione francese innalzare lo stendardo della Libertà, dell'Eguaglianza e della Fratellanza, ma seguìto da eserciti, e che eserciti ! invasori, saccheggiatori e rapinatori della sua patria e di tutta l'Europa. Dopo la battaglia di Jena, Goethe, rivolgendosi a un personaggio che si lamentava con lui, perchè il Granduca di Weimar aveva aiutato i connazionali tedeschi contro i francesi, gli rispose:

E da quando mai è un delitto restar fedeli agli amici, ai compagni d'arme nella sventura ? Il vostro impero d'oggi è forse così saldamente stabilito da non temere per esso nell'avvenire le vicissitudini dell'umano destino ? Certo, la mia indole mi porta alla contemplazione pacifica delle cose, ma non posso vedere, senza irritarmi, che si chieda agli uomini l'impossibile. Vi ripeto. il Granduca fa ciò che deve; tradirebbe se stesso se agisse altrimenti, quand'anche dovesse perdere Stato e popolo, scettro e corona. E se questo avverrà noi faremo anche noi il nostro dovere; seguiremo il nostro sovrano nella miseria, come Luca Cranach seguì il suo. Le donne, i bambini vedendoci passare nei villaggi, apriranno gli occhi in lacrime e grideranno: Ecco il vecchio Goethe e il Granduca di Weimar che l'imperatore francese ha spogliato del trono perchè nella disgrazia era rima-

sto fedele ai suoi amici, perchè non lasciò morire di fame i suoi compagni di bivacco e i suoi fratelli.

Di fronte a così nobile atteggiamento, sottilizzare sul concetto di libertà in Goethe e in Beethoven può essere interessante, ma non spiega se non in minima parte la causa dell'incomprensione di Goethe per Beethoven. E quel famoso episodio di Teplitz che ci rappresenta Goethe a capo scoperto, curvo a riverire la famiglia imperiale, mentre Beethoven, calcandosi ostentatamente il cappello in testa lo lascia solo, questo episodio, sfruttato a spese di Goethe, francamente non aggiunge nulla alla grandezza di Beethoven, come non toglie nulla alla grandezza di Goethe, quando non si ignorino i sentimenti di rispetto, di venerazione, di umile fraternità dell'aristocratico Granduca di Weimar per il borghese Volfango Goethe. Cinquant'anni di intimità unirono il Granduca Carlo Augusto al Poeta e dei loro rapporti ha scritto uno dei più profondi interpreti di Goethe, il Blaze:

Essi nutrivano una tale stima l'uno dell'altro, sapevano apprezzare in tal modo i loro reciproci caratteri che pur nella pienezza della loro mutua confidenza essi conservarono sempre una certa cerimoniosa circospezione e sembravano trattarsi da potenza a potenza.

E quale fosse l'influenza di Goethe sul Duca, lasciamone giudice un illustre poeta, il Wieland:

Nessuno sa meglio di me quali incredibili servigi abbia reso Goethe al nostro principe durante i primi anni del suo regno, con quale zelo si dedicò alla sua persona, quali nobili e grandi qualità, latenti nel regale giovane, egli abbia fecondato e prodotto, e io non potrei perciò impedirmi di cadere in ginocchio e di glorificare Goethe, come maestro, ancor più per questo che per i suoi capolavori.

Nè il Granduca fu indegno di tanta amicizia. Nel 1809, ricorrendo il proprio anniversario, egli scriveva al sessantenne Goethe:

Grazie per la buona parte che hai presa alla festa odierna. Possano la tua attività, il tuo benessere, la tua salute prolungarsi quanti giorni felici avrò da vivere con te. Allora l'esistenza avrà per me grande valore.

Illuminata da simili fatti, quanto miserevole appare la critica a quell'episodio della riverenza goethiana! Si contenti, chi vuole, di vedere in quell'inchino, un atto di servilità, ma si lasci che altri veda in esso un esempio di rispetto all'autorità, di disciplina del cittadino verso chi rappresenta la Legge.

Pochi anni prima di Goethe anche un nostro grande — e di casato aristocratico — Alfieri, aveva deplorato Metastasio in atto di rendere omaggio al potere sovrano e aveva cantato la Libertà; e non di questo certamente possiamo rimproverarlo, ma poi, quando si era trovato alle prese con certi rappresentanti di codesta Libertà, si era

messo a strillare come le antiche oche del Campidoglio, scodellando i sonetti del *Misogallo*.

E in quanto ai sentimenti democratici di Beethoven e alla sua avversione istintiva per i grandi signori, essi sono indubitabili, ma bisogna coordinarli al fatto, altrettanto innegabile, che Beethoven dedicò quasi tutte le sue opere a Imperatori, a Re, a Principi, ad Arciduchi, a Duchi, a Marchesi, a Conti e a Baroni il che pone un dilemma: o Beethoven era in mala fede, il che dobbiamo escludere, o amava atteggiarsi – il che è la verità – a delizioso *enfant terrible*, quotidianamente pronto a criticare nobili e plebei, ricchi e poveri, intelligenti ed imbecilli, al di sopra di tutto e di tutti, nella stratosfera di quel mondo sublime che non gli impediva, dopo tutto, di adorare il cortigiano Goethe e di considerarlo come il suo massimo ispiratore. Di più, dieci anni dopo quel famoso incontro di Teplitz, così egli, con sublime umiltà, parlava di Goethe a un suo interlocutore:

« Dio sa il tempo che è trascorso da quel nostro incontro; io non ero allora sordo come lo sono oggi; ma ero già duro d'orecchi, e penso quale pazienza occorse a quel grande uomo per sopportarmi ».

*
* *

Concludo. In merito a Goethe e a Beethoven, a simili enormi personalità i paragoni e le valutazioni fondate sulle comuni misure non valgono. Nulla impedì al cortigiano Goethe di pronunziare sulla rivoluzione francese una frase che servì al girondino Carducci per chiudere quel suo *Ça ira* che tanto spaventò i conservatori del tempo:

> E da un gruppo d'oscuri esce Volfango
> Goethe dicendo: Al mondo oggi da questo
> Luogo incomincia la novella storia.

Nulla impedì al libertario Beethoven di accettare una pensione largitagli da un Arciduca imperiale e da due Principi, e di comporre, lui nazionalista tedesco, tutto un gruppo di opere che appartengono al ciclo dell'epopea napoleonica. Sono uomini al di sopra di tutti i vincoli. E bisogna anche pensare che Goethe, giunto alla maturità degli anni, avesse fatto proprie, sulla filosofia delle umane vicende, delle umane libertà e delle umane reazioni, le parole che il suo Shakespeare, adorato anche da Beethoven, poneva sulle labbra del tragico Re Lear :

> E parleremo di chi perde e di chi vince, di chi è rimasto e di chi se n'è andato; noi faremo nostro compito il mistero delle cose come se fossimo spie di Dio. E fra le mura di una prigione cancelleremo dalla memoria il ricordo delle congiure e delle fazioni dei grandi che fluiscono e rifluiscono sotto la luna.

BALZAC E LA QUINTA SINFONIA

Fra i documenti delle impressioni suscitate dalle prime esecuzioni parigine delle Sinfonie di Beethoven, alle quali è legata anche la celebrità del direttore d'orchestra F. A. Habeneck, bisogna annoverare due passi del romanzo di Balzac: *César Birotteau*. Come è noto, Balzac ha rappresentato, nelle vicende del profumiere Birotteau l'ambiente commerciale della sua epoca. Il bravo Cesare, giunto al culmine della prosperità, offre un fastoso ballo e quella birba di Balzac, per dare un'idea del trionfo di tale festa, non si fa scrupolo di paragonarne gli effetti a quelli della Quinta Sinfonia:

Nell'opera delle otto sinfonie (1) di Beethoven, vi è una fantasia grande come un poema, che domina il finale della sinfonia in « do » minore. Quando, dopo le lente preparazioni del sublime mago, così bene compreso da Habeneck, un gesto del direttore d'orchestra entusiasta alza il ricco sipario di questa scena, evocando con la sua bacchetta lo sfolgorante motivo nel quale si adunano tutte le potenze musicali, i poeti il cuore dei quali ha palpiti, comprenderanno allora che il ballo di *Birotteau* produceva nella sua vita l'effetto che produce nelle loro anime quel fecondo motivo, al quale la sinfonia in « do » deve forse la sua superiorità sulle brillanti consorelle. Una fata radiosa si slancia alzando la sua bacchetta. Si sente il fruscio delle cortine di seta purpurea sollevate da angeli. Porte d'oro, scolpite come quelle del battistero di Firenze, girano sui loro cardini di diamante. L'occhio s'immerge in visioni splendide, abbraccia una fuga di palazzi meravigliosi, dai quali escono fuori degli esseri soprannaturali. Fuma l'incenso delle prosperità, fiammeggia l'altare della felicità, si spande un'aria profumata ! Creature dal sorriso divino, vestite di bianche tuniche orlate di turchino, passano lievi sotto i vostri occhi e vi mostrano volti di una bellezza sovrumana, forme d'una squisitezza infinita. Gli amori volteggiano diffondendo la luce delle loro fiaccole ! Voi vi sentite amato, siete felice di una felicità che respirate senza comprenderla, immergendovi nelle onde di quest'armonia che scorre e versa a ciascuno l'ambrosia che preferisce. Voi siete appagato nelle vostre segrete aspirazioni che per un istante divengono realtà. Dopo avervi innalzato nei cieli, l'incantatore, con la profonda e misteriosa transazione dei bassi, vi rituffa nella palude delle fredde realtà, per farvene uscire quando vi suscita la sete delle sue divine melodie, e la vostra anima grida: Ancora ! La storia psichica del punto sfolgorante di questo bel finale è quella delle emozioni prodigate da questa festa a Costanza ed a Cesare. Collinet aveva composto col suo flauto il finale della loro sinfonia commerciale.

Ma la storia non è finita. Dopo quel famoso ballo, Birotteau, insidiato da certi suoi nemici, vede declinare la propria fortuna sino al

(1) Balzac scrive proprio *otto* e non *nove*. Una svista del grande Onorato ? Il *Birotteau* è del 1837 e la Nona Sinfonia era già stata eseguita a Parigi sei anni prima (1831).

fallimento, dal quale si rialza grazie alla sua perfetta onestà. Ma le traversie gli hanno minato la salute, e proprio nel momento in cui egli giunge alla riabilitazione, muore di colpo:

La gioia era così viva in tutti i cuori che ognuno attribuì l'emozione di Cesare ed i suoi traballamenti a qualche ebbrezza ben naturale, ma spesso mortale. Ritrovandosi in casa sua, rivedendo il suo salone, i suoi convitati, fra i quali erano delle donne acconciate per il ballo, improvvisamente il finale eroico della grande sinfonia di Beethoven scoppiò nella sua testa e nel suo cuore. Questa musica ideale brillò, scintillò su tutti i tòni, penetrò con le sue trombe nelle meningi di quel cervello affaticato, per il quale stava per giungere il gran finale. Affranto da quell'armonia interiore, prese il braccio di sua moglie e le disse all'orecchio con voce soffocata da un flotto di sangue represso: « Non mi sento bene».

Cesare muore, dunque, all'eco della Quinta Sinfonia. Se non che la rievocazione beethoveniana solleva un problemino. Birotteau spira nell'anno di grazia 1819; ma la Quinta Sinfonia composta, sì, nel 1808, era stata eseguita in Francia soltanto nove anni dopo (1828). La udì Balzac, ma come poteva averla udita il suo eroe profumiere ?

CATALOGO DELLE OPERE DI BEETHOVEN

AVVERTENZE

CLASSIFICAZIONE DELLE OPERE

Come è noto, è tradizione dei musicisti di contrassegnare con un numero le loro opere. Questa numerazione progressiva, che essi iniziano spesso in ritardo, non si svolge senza incertezze, pentimenti, duplicati e lacune. Così, nel caso di Beethoven abbiamo opere che egli stesso escluse dalla serie numerata, nella quale intendeva comprendere le composizioni di importanza, dirò così, definitiva; altre, dapprima escluse, furono incluse più tardi; altre, infine, cioè quelle postume, furono introdotte in serie dagli editori. Sia per queste ragioni, sia perchè il numero d'opera veniva dato al momento della stampa, e vi sono opere stampate molti anni dopo la loro composizione, il numero di serie non corrisponde sempre all'ordine cronologico della loro composizione.

Le opere numerate, dirò così, ufficialmente, sono 138. Delle molte altre opere il Nottebohm compilò nel 1850 un Catalogo, con minuta divisione per materie, ma senza numeri, che ebbe parecchie ristampe successivamente perfezionate (1). Nel 1865 A. W. Thayer pubblicava il suo magnifico catalogo delle opere per ordine cronologico (2).

Nel 1879 Georges Grove, pubblicava il suo « Dictionary of Music and Musicians » che ebbe, anch'esso, successive ristampe, e, in appendice all'articolo *Beethoven*, redigeva un Catalogo delle opere di Beethoven nel quale, dopo aver riprodotto, senza modificazioni, la lista delle 138 opere numerate, aggiungeva, con una divisione per materie più sommaria di quella del Not-

(1) *L. v. Beethoven, Thematisches Verzeichnis von Gustav Nottebohm.* Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1850. Ristampato nel 1868, 1913 e 1925.

(2) A. W. Thayer, *Chronologisches Verzeichnis der Werke L. v. Beethovens.* Berlin, Schneider, 1865. Naturalmente, esso non comprende le opere di Beethoven scoperte dal 1865 in poi. Per le opere comprese nel periodo 1782–1800 si può considerare come un'utile integrazione del Thayer il Catalogo pubblicato dal Prod'homme nella sua opera: *La jeunesse de Beethoven (1770–1800).* Paris, Delagrave, 1927.

tebohm, la lista delle opere non numerate, ma apponendovi un numero in continuazione del N. 138, giungendo, così, sino al N. 256.

Per la sua grande comodità tale numerazione veniva adottata dalla maggior parte degli studiosi.

Nel frattempo però la bibliografia beethoveniana si arricchiva di nuove opere che i continuatori del Grove, morto nel 1900, aggiungevano in appendice (ma senza numerarle) nelle edizioni 1911 e 1927. Ma anche quest'appendice non esaurisce, oggi, tutte le opere di Beethoven.

Di più, debbo avvertire che se il Thayer manca delle opere venute in luce dopo il 1865, registra, a compenso, molte opere non citate dai successivi catalogatori, forse perchè, nella maggior parte dei casi, si trattava di abbozzi e appunti, ritenuti trascurabili o anche perchè di difficile identificazione.

Nelle precedenti edizioni avevo raccolto tali opere sotto un unico numero (317) ma ora, grazie anche all'ausilio dell'amico Arturo Siciliano, ho esteso la numerazione di tali opere fino al n. 350.

Infine, per facilitare l'opera di identificazione delle opere e di chiarificazione dell'ordinamento generale, ho creduto opportuno di compilare una Tavola sinottica delle principali numerazioni delle opere di Beethoven, e cioè quelle del Nottebohm, del Grove e del Thayer. Ad esse ho aggiunto anche quella, utile e preziosa, della grande edizione critica delle Opere di Beethoven pubblicata dalla Casa Breitkopf & Härtel di Lipsia. Questa edizione è divisa, per materie, in 25 serie. Ogni serie ha una sua propria numerazione, ma il complesso delle opere ha anche una numerazione generale e continuativa, che dal N. 1 giunge sino al N. 311.

Riassumendo, ecco il quadro del mio catalogo:

1° Opere originalmente numerate: 1–138.
2° Opere numerate dal Grove: 139–256.
3° Opere da me numerate: 257–350.

Era doveroso distinguere la numerazione ufficiale da quella del Grove e dalla mia. Perciò, nel presente Catalogo le opere 1–138 portano l'Indicazione Op. (Opera) le altre portano il contrassegno N. (Numero).

Concludo avvertendo che tra le varie catalogazioni delle opere di Beethoven è sempre regnata, specie a causa dei titoli generici e omonimi, una confusione giustamente deplorata, a suo tempo, dal Marx, il quale scriveva che il «compito di mettere ordine nel Catalogo beethoveniano può essere raggiunto solo approssimativamente».

Il lettore non dimentichi, a mio pro, l'aurea sentenza del Marx. Egli non può immaginare le fatiche che ho dovuto affrontare per districarmi tra il ginepraio delle varie numerazioni, delle confusioni di titoli, delle citazioni errate o duplicate, ostacoli tanto più insidiosi, quanto più, in molti casi, era impossibile risalire a una qualsiasi fonte documentaria. Sappia, dunque, che sono io per primo certissimo che il mio Catalogo non è privo

di mende; alle quali potrò porre riparo, in una nuova auspicabile edizione, soltanto se non mi mancherà la collaborazione dei volenterosi ai quali esprimo, in anticipo, la più viva gratitudine per le rettifiche e le integrazioni che mi vorranno segnalare.

I TESTI MUSICATI DA BEETHOVEN

Il presente Catalogo delle opere di Beethoven si distingue da quelli finora apparsi per alcune caratteristiche, tra le quali, primissima, la pubblicazione, nella lingua originale e nella versione italiana, di molti testi poetici musicati da Beethoven. Ho creduto che ciò fosse opportuno per due motivi.

Data la mia interpretazione del genio beethoveniano, e cioè che Beethoven non fu soltanto un musicista, ma anche un pensatore, era, a mio parere, necessario far conoscere agli studiosi il quadro delle sue predilezioni poetiche. Il lettore potrà constatare che Beethoven non ha musicato qualsiasi tema gli capitasse sott'occhi, idoneo alla veste musicale, ma si è costantemente attenuto (salvo poche eccezioni, tra le quali i Canoni familiari) ad alti temi religiosi e civili; e, quanto all'amore, ha musicato, quasi esclusivamente, temi austeri, che rispecchiano l'elevato concetto ch'egli ebbe della donna e il suo desiderio rimasto per tutta la vita inappagato, di una passione profondamente corrisposta, non da un'amante, ma da una moglie.

La seconda ragione che mi ha mosso a comporre questa vera e propria antologia poetica beethoveniana è collegata alla prima. Come tutti sanno, raramente i musicisti riescono a musicare poesie senza manipolazioni, ripetizioni, e mutilazioni, a ciò costretti, in parte, dalle leggi stesse della musica. E gran manipolatore dei testi fu Beethoven, talchè gli studiosi che si limitano a conoscere le parole stampate sotto le righe della musica non possono avere un'idea adeguata dei pensieri e dei sentimenti manifestati dai poeti, tanto più nei casi, molto frequenti, nei quali Beethoven si limitò a musicare pochi versi e talvolta persino un solo verso di certe poesie. Mi è sembrato, quindi, doveroso e utile risalire ai testi originali riproducendoli nella loro integrità, cioè quali furono effettivamente letti da Beethoven, convinto, come sono, che, in non pochi casi, il testo omesso aiuterà lo studioso a penetrare compiutamente il significato e il valore della musica.

Non creda, ora, il lettore, che la raccolta da me compiuta sia stata opera facile. Anzi essa è quella che è costata la maggiore fatica, perchè, se era agevole a chiunque ricopiare le liriche dai libri di facile accesso, come sono quelli di un Goethe o di uno Schiller, difficile era, invece, rintracciare i testi esatti di molte liriche minori, di autori semi-ignoti all'epoca stessa di Beethoven, pubblicate su strenne e almanacchi, oggi quasi irreperibili, e di altre liriche delle quali si ha ragione di supporre che Beethoven le musicò sul manoscritto e che non furono mai stampate a parte.

Questa ricerca è stata tanto difficile da impedirmi di dare, per ora, la raccolta completa. Naturalmente, avrei potuto facilmente integrare la

raccolta copiando i testi stampati sotto la musica; ma ciò, salvo pochi e giustificati casi, non ho voluto fare, in base al criterio, sopra accennato, di dare i testi sicuramente esatti e non quelli manipolati dal musicista o svisati dagli editori (specie per i testi non tedeschi), con grossolani errori, non sempre accertabili. Se gli studiosi troveranno utile la raccolta dei testi lirici, io li prego di non esserne grati soltanto a me, ma anche al mio caro amico tedesco dott. Josef Loschelder che, con amore pari al mio per il sommo musicista della sua nazione, e con una competenza pari all'amore, ha saputo rintracciare, con pazienti ricerche nelle biblioteche germaniche, la maggior parte dei testi che ho la ventura di pubblicare. Nè a questo si è limitata la sua preziosa collaborazione, chè egli ha voluto prestarmela anche nella soluzione di parecchi imbrogli delle catalogazioni beethoveniane.

Infine, ai lettori italiani che non conoscono il tedesco non spiacerà ch'io abbia corredato i testi originali con le versioni italiane, per taluna delle quali mi sono valso di testi già esistenti, mentre per la maggior parte ho potuto ricorrere a versioni appositamente eseguite da Carlo Antoni e da Augusto Guidi (1).

(1) Sono tutte quelle che non portano, in calce, il nome del traduttore.

OPERA I

Tre Trii per piano, violino e violoncello.

Dedicati al Principe Lichnowsky.

Molte sono le opere composte da Beethoven nel periodo che corre fra la puerizia e l'anno 1793, e il lettore le vedrà tutte registrate nel presente catalogo, ma questi Trii che portano il n. d'opera 1 furono le prime opere da lui numerate, perchè, come giustamente suppone il Lenz, egli considerò queste composizioni come le più importanti fra quelle prodotte e le prime degne di inaugurare ufficialmente la serie delle sue opere.

*
* *

I tre Trii dell'op. 1 furono composti non prima del 1793, e pubblicati nel 1795. Eseguiti nella casa del principe Lichnowsky, al quale sono dedicati, suscitarono grande impressione anche su Haydn, il quale era presente, ma consigliò, tuttavia, l'autore di non pubblicare il terzo. Questo consiglio spiacque a Beethoven che considerava il terzo come il migliore (ciò che la critica, in seguito, ha confermato) e l'episodio deve essere annoverato tra quelli che comprovano, se non la gelosia, l'incomprensione del vecchio maestro verso il genio sorgente.

Tutti i critici sono concordi nel ritenere che, in questi Trii, pur essendo evidente l'influenza di Haydn, di Mozart e anche di E. Bach, già si rivela spiritualmente e tecnicamente la personalità di Beethoven, ed essi superano quindi le opere coetanee del genere, soprattutto, come si è detto, grazie al terzo che ci rivela, secondo il Vermeil, il genio « demoniaco » di Beethoven e « nella prima parte ci annunzia lo scherzo della Quinta Sinfonia e ci mostra con quale sconcertante rapidità Beethoven instaura la sua prima maniera».

Ma qui, fin dall'inizio, a proposito dei residui mozartiani nell'opera di Beethoven, bisogna chiarire la questione, nel senso che, se esistono

movenze mozartiane in Beethoven, esistono anche movenze beethoveniane in Mozart. Si veda, per citare due soli esempi, la Sinfonia Jupiter, op. 491 e il Concerto per piano, op. 466.

E allora bisogna concludere che esiste uno stile originale di Beethoven e uno stile originale di Mozart e che l'esistenza di un mozartismo in Beethoven non ha maggiore importanza intrinseca di un beethovenismo in Mozart e che, più di una persistenza mozartiana in Beethoven, bisogna parlare di una persistenza *settecentesca* nell'opera dell'ottocentista Beethoven.

Beethoven non ha imitato Mozart più di quanto abbia imitato Haydn e altri settecentisti. Parliamo, dunque, di *colore* di un'epoca (sia pure personificata nel suo maggiore rappresentante). E se parliamo di *colore*, di *stile di un'epoca* troveremo in Beethoven anche i colori del Seicento e magari del Cinquecento.

Vogliamo scommettere che sarà difficile a un musicista dell'anno tremila di comporre un minuetto che non ci rammenti Mozart ?

Storicamente è doveroso, artisticamente è delizioso indicare nelle opere di un autore e di un'epoca le rispondenze con altri autori ed altre epoche, ma non bisogna esagerarne la portata dal punto di vista dei raffronti, delle valutazioni intrinseche, dell'originalità di un autore e magari ... del plagio (1).

N. 1 (IN MI BEMOLLE).

ALLEGRO – ADAGIO CANTABILE – SCHERZO. QUASI ALLEGRO ASSAI – FINALE. PRESTO.

L'Adagio è definito dal Marx una *preghiera infantile*.

N. 2 (IN SOL MAGGIORE).

ADAGIO – ALLEGRO VIVACE – LARGO CON ESPRESSIONE – SCHERZO. ALLEGRO – FINALE. PRESTO.

N. 3 (IN DO MINORE).

ALLEGRO CON BRIO – ANDANTE CANTABILE CON VARIAZIONI – MINUETTO. QUASI ALLEGRO – FINALE. PRESTISSIMO.

Di questo n. 3 esiste una riduzione per quintetto eseguita dallo stesso Beethoven (op. 104).

(1) Il Frimmel ha creduto di rilevare somiglianze tra l'allegretto in mi bem. dell'op. 1 e l'inizio della sonata in fa min. dell'op. 2 con l'*ouverture* dell'opera *Heinrich und Lyda* del Neefe, maestro di Beethoven, rappresentata a Bonn nella stagione 1781–82.

OPERA 2

Tre Sonate per piano, N. 1-3.

Dedicate a Giuseppe Haydn.

Furono annunziate dall'editore Artaria il 9 marzo 1796. La loro pubblicazione risale, dunque, ai primi tempi del soggiorno di Beethoven in Vienna, ma molte idee in esse contenute, come risulta da schizzi manoscritti, risalgono al periodo di Bonn, sono cioè anteriori al 1792.

Con le tre Sonate op. 2, scrive il Lenz, « Beethoven superò i confini delle precedenti scuole in modo da far tremare i vecchi maestri ». Haydn, il grande Haydn, al quale erano dedicate, le restituì con un sorriso al giovane Titano, sentenziando che «l'ingegno non mancava, ma bisognava ancora istruirsi». Il fatto è che esse già costituiscono una notabile anticipazione del futuro Beethoven.

Nelle epoche piene vocalità e strumentalità si ripartiscono equamente le predilezioni del compositore: basta pensare al Beethoven e all'importanza che hanno nella storia dell'arte le stesse due prime sonate per pianoforte: quelle che non piacquero ad Haydn. La loro nettezza e rotondità e semplicità di espressione, grave di meditazioni e di aspirazioni, è in singolare contrasto con le delicature haydine e con la scioltezza velata di melanconia del Mozart; è una magnifica proporzione di vocalità e di strumentalità, un vero esempio di mimetismo e di canto insieme: donde la drammaticità delle due sonate e la illusione, che esse dànno, di « dramatis personae», vagamente avvertite e interamente simbolizzate nella loro voce e nei gesti *interiori* (Torrefranca).

L'op. 2 è una bella trilogia. Idee nuove e abbondanti... Ciascuna di esse è un piccolo mondo a sè. La prima è cupa e appassionata; la seconda respira il sano vigore e l'allegria; la terza, col suo andamento risoluto ed eroico, è una specie di sintesi delle due precedenti (Vermeil).

N. 1 (in fa minore).

Allegro - Adagio - Minuetto. Allegretto - Prestissimo.

Secondo il Prod'homme questa Sonata rivela nel primo tempo l'influenza di F. E. Bach e nell'ultimo tempo quella di Clementi. La forma, insomma, è ancora quella del Settecento ma, osserva lo Specht, « non vi si trova più l'aura di crinoline, la *courtoisie*, il garbo sereno e misurato di Haydn e di Mozart (1).

(1) Per una somiglianza tra quest'opera e una del Neefe vedi nota all'op. 1.

Nell'Allegro segnalo la reiterata apparizione di battute che ritroveremo nella zonata del *Chiaro di Luna* (op. 27, n. 2) e nel Prestissimo altre che richiamano il finale della sonata *L'Aurora* (op. 53).

Per l'Adagio di questa Sonata, Beethoven utilizzò il Quartetto N. 152, n. 3.

N. 2 (IN LA MAGGIORE).

ALLEGRO VIVACE – LARGO APPASSIONATO – SCHERZO. ALLEGRETTO – RONDÒ.

Per il primo tempo di questa Sonata Beethoven utilizzò il Quartetto N. 152, n. 3.

Da parecchi critici questa seconda Sonata è ritenuta tecnicamente inferiore alla prima, ma superiore dal punto di vista melodico. Il Largo appassionato apre la serie dei famosi Adagi che in quasi tutte le opere costituiscono il culmine dell'arte beethoveniana. Scrive lo Specht:

Vi è tutto Beethoven, sfrondato di ogni elemento effimero e mortale. Nelle opere della giovinezza e degli anni maturi, codesti brani hanno in sè un elemento che cancella ogni impurità . . . un inesauribile rinnovarsi nella sublimità del canto.

Il Lenz, peraltro, a proposito di un giudizio analogo del Berlioz, il quale considerava l'Adagio come una specialità di Beethoven, obbiettava che ciò potrebbe dirsi « ancor più per Mozart che per Beethoven, i cui Adagi, sopratutto quelli della prima maniera, non sono più belli degli Adagi di Mozart». Ciò non impedisce tuttavia al Lenz di entusiasmarsi per il Largo della presente Sonata, il quale « è come un piccolo oratorio e ricorda la maestosa maniera di Haendel», giudizio che lo Scuderi così commenta:

Se il Lenz avesse conosciuto, come lo conobbe certamente Beethoven, l'oratorio italiano, e segnatamente il Carissimi, per il suo paragone si sarebbe riferito più che al Haendel alla fonte italiana dell'oratorio.

E il Torrefranca:

L'intonazione chiesastica . . . è una caratteristica italiana che ritornerà nel Beethoven, del quale gli Adagio sono tanto profondi di significato perchè sostenuti da un alito di religiosità. La Sonata da chiesa s'è fusa con quella da camera in un tutto che rivive insieme l'aspirazione al divino e la volontà di vita, trasfondendole a vicenda l'una nell'altra.

A parte questi giusti accertamenti storici, resta il fatto della sublimità degli Adagi di Beethoven, i quali, considerati nel loro complesso, superano, per profondità di ispirazione trascendentale e di sentimento umano, gli Adagi di qualsiasi altro musicista:

Udendoli abbiamo notizia dei mondi che sono vera patria dello spirito. Nessuno prima di lui li ha rivelati; solo pochi dopo di lui hanno potuto guardarvi (Specht).

Tornando al Largo di questa seconda Sonata, il Marx lo definiva: « come il pensiero di un adolescente che rientra in se stesso, errando nei sentieri notturni sotto il cielo stellato, nella contemplazione degli astri eterni».

E il Chantavoine: « È questa la prima meditazione profonda di Beethoven».

Benissimo, ma siccome l'attenzione di quasi tutti i critici, concentrata sul Largo, potrebbe distrarre l'uditore dal restante dell'opera, mi affretto a richiamare la sua attenzione sul primo tempo, un potente Allegro non indegno del Beethoven maturo.

N. 3 (in do maggiore).

Allegro con brio – Adagio – Scherzo. Allegro – Allegro assai.

Il Lenz ritiene che questa terza Sonata (una specie di fusione tra lo stile di Haydn e quello di Mozart) sia notevolmente inferiore alle altre due. Ma fa eccezione per l'Adagio, che gli suscita lo stesso senso di « potenza della bellezza della Venere di Milo». Egli aggiunge che questa mirabile pagina, la quale, in una frase drammatica, rammenta il *Lacrymosa* del *Requiem* di Mozart, trasporta e rende accessibile al pianoforte « la pompa dello stile ecclesiastico». Analoghi i giudizi di altri critici. Soltanto, lo Scuderi, a proposito dell'accenno al *Lacrymosa* di Mozart, osserva:

Invero sarebbe difficile trovare in questo Adagio lo stile di Beethoven; esso ricorda alcuni Adagi di carattere religioso dei grandi italiani e risente l'influsso dello Scarlatti per la tecnica espressiva ... Si vedrà quanta assimilazione è in Beethoven dello spirito e della tecnica dei nostri settecentisti.

Per mio conto aggiungo una cosa semplicissima: questo Adagio ha una parentela, modesta, se si vuole, ma innegabile, col *Largo e mesto* della sonata op. 10 n. 3 e con l'Adagio, nientemeno, della sonata op. 106, la *Hammer–Klavier*. È quindi un canto tra l'elegiaco e il funebre. Vedi quanto riferisco dallo Specht all'op. 10 n. 3. Mentre comprendo, perciò, il richiamo al *Requiem* di Mozart, non mi spiego l'affare della Venere di Milo, la quale non fa pensare minimamente alla morte.

OPERA 3

Trio per violino, viola e violoncello, in mi bemolle.

Allegretto con brio – Andante – Minuetto. Allegretto – Adagio – Minuetto. Moderato – Finale. Allegro.

Pubblicato nel 1797, fu composto verso il 1795 a richiesta del conte Appony, ma si può ritenere che esso sia la rielaborazione di un lavoro che risaliva all'epoca di Bonn, verso gli ultimi mesi del 1792.

Esso apre la serie delle opere di musica da camera con soli strumenti a corda e rivela l'influenza di Mozart, non senza molti segni preannunziatori del futuro Beethoven, specie nel primo, nel secondo e nel quarto tempo.

Nell'Andante, osserva il Prod'homme, si ripete, con insistenza, un gruppo di quattro note che diverranno (ma con quale altro accento !) il motivo fatidico della Sinfonia in do minore.

Di questo Trio esiste una riduzione a Sonata per piano, violino e violoncello, che porta il numero d'op. 64, non eseguita da Beethoven.

OPERA 4

Quintetto per due violini due viole e violoncello, in mi bemolle

Dedicato al Conte von Fries.

Allegro con brio – Andante – Minuetto. Più Allegretto – Finale. Presto.

Il Minuetto è assai più Scherzo degli Scherzi dell'op. 1, è un vero fuoco artificiale di *humour* beethoveniano, è il primogenito dell'interessante famiglia degli Scherzi che, dai Trii op. 1, si stende, al di là del Settimo, sino alla Seconda Sinfonia, forma nuova che dalla Terza Sinfonia in poi raggiungerà poi il culmine nello stile della seconda e della terza maniera (Lenz).

Di questo Quintetto esiste una riduzione a Sonata per piano, violino e violoncello (op. 63) e una per Ottetto (op. 103).

OPERA 5

Due Sonate per piano e violoncello, N. 1 e 2.

Dedicate a Federico Guglielmo II, Re di Prussia.

Composte durante l'inverno 1795-96 per il violoncellista Duport ed eseguite da Beethoven e da Duport alla corte del Re di Prussia, nel 1797. Il Re donò a Beethoven una scatola d'oro piena di luigi e il maestro si compiaceva di precisare che non si trattava di una scatola comune, ma di quelle che venivano regalate agli ambasciatori.

Queste due Sonate, delle quali è considerata superiore la seconda, sono importanti non solo nell'opera giovanile di Beethoven, ma anche nella letteratura generale del violoncello.

Le prime parti ci sorprendono per l'ampiezza della costruzione e la ricchezza delle idee. Si aprono con una lenta e meditativa introduzione, dalla quale scaturisce improvviso l'Allegro passionale, ma sono, purtroppo, compromesse da finali piuttosto poveri (Vermeil).

Le due Sonate segnano una data memorabile nella storia della Sonata per violoncello, perchè prima di esse non esistevano Duo in cui la parte del pianoforte fosse così elaborata da assumere la stessa importanza di quella dell'istrumento a corda (Albini).

N. 1 (in fa maggiore).

Adagio sostenuto – Allegro – Allegro vivace.

L'Adagio è assai profondo e pieno di sentimento con un tema che si svolge fra i due strumenti. Il tema dell'Allegro, nobile, tranquillo, di puro carattere beethoveniano, iniziato dal piano, è ripreso dal violoncello e si sviluppa alternandosi fra i due strumenti con accenti di contenuta letizia, di tenera sentimentalità, di entusiasmo. Verso la fine dell'Allegro abbiamo il momento culminante della Sonata: l'apparizione di un Adagio in sei battute, cui risponde il violoncello. L'inatteso, breve, misterioso Adagio suscita nell'ascoltatore una gradevole perplessità alla quale risponde il violoncello «rientrando a sua volta di sorpresa ... Il violoncello canta, il pianoforte l'accompagna e, dopo poche battute, il tempo si chiude esuberante di suono e di letizia». Con l'Allegro vivace entriamo in piena musica da ballo, con ogni sorta di effetti, d'accenti e di contrasti. Verso la fine l'autore:

mentre attira tutta l'attenzione su due deliziose battute di Adagio, ritorna, con l'accordo forte e sonoro di fa maggiore, nel tempo primo e le ultime otto battute inquadrano la bella e vibrante Sonata (Albini).

N. 2 (in sol minore).

Adagio sostenuto ed espressivo – Allegro molto. Più tosto presto – Rondò. Allegro.

L'Adagio di questa seconda Sonata supera, per profondità di concezione, quello della Sonata precedente. La meravigliosa melodia è seguìta incessantemente da un altro movimentato motivo. Un *fortissimo* interrompe il bel duetto, e le due parti, per così dire, si ritirano, ricongiungendosi, per un istante, soltanto alla cadenza. Si passa così al secondo tempo pieno di movimento.

Il dialogo fra i due strumenti è trattato con somma maestrìa, ma ciò che sorpassa tutto è la ricchezza d'invenzione e la perfezione della forma già ormai raggiunta dal giovane Beethoven. Dopo il carattere melanconico del sol minore si passa al Rondò che col suo tema scherzoso si pone in grande contrasto coi tempi precedenti. Esso tiene incatenati esecutori ed ascoltatori e s'impone per la sua freschezza e per i suoi inattesi effetti dinamici (Albini).

OPERA 6

Sonata facile per piano a quattro mani in re maggiore.

Allegro molto – Rondò. Moderato.

Pubblicata nel 1797, fu, senza dubbio, composta da Beethoven ad uso dei suoi allievi. Anche in quest'opera è degna di rilievo la ripetuta apparizione del ritmo fatidico della Sinfonia in do minore.

OPERA 7

Sonata per piano N. 4, in mi bemolle.

Dedicata alla Contessina Anna Luisa Barbara (Babette) de Keglevics.

Allegro molto e con brio – Largo, con gran espressione – Allegro – Rondò. Poco Allegretto e Grazioso.

Composta nel 1796, pubblicata nel 1797 con dedica alla diletta allieva Contessina de Keglevics sposata nel 1801 al Principe Innocenzo von Erba-Odescalchi e morta, ancor giovine, nel 1813. A Vienna

questa Sonata fu chiamata « l'amorosa », titolo che non sembra ingiustificato al Prod'homme, in quanto « animata da una fiamma ardente che non esclude un sentimento di serenità, di grazia, di felice equilibrio. Per il Lenz questa Sonata « segna l'avvento di un nuovo ordine di cose nella musica da camera », il Largo « è uno di quei momenti nei quali l'uomo si sente più vicino a Dio ».

Tutti i commentatori sono unanimi nel riconoscere in questa Sonata una delle prime, più potenti affermazioni del futuro Beethoven. Il Largo, secondo il Wasielewski, ha sonorità fino allora ignorate e in esso si esprime già la grandezza, divenuta proverbiale, del Beethoven compositore di Adagi. Anche per il Vermeil:

il Largo domina l'opera; è di un'assoluta novità e fa pensare all'orchestra per i motivi drammaticamente opposti e per il dinamismo finemente colorato.

E prima di loro l' Ulibicheff aveva scritto del Largo:

È come un esame di coscienza, una serie di interrogazioni sollevate dal più profondo dell'anima e di risposte ineffabili che sembrano dettate dal sentimento religioso.

Secondo alcuni critici la Sonata risente ancora l'influenza di Mozart, ma altri sono di parere contrario; per esempio lo Specht:

La Sonata op. 7, questo sogno d'una notte d'estate, traboccante d'amore e di felicità, pur con quella sua spensierata natura floreale, non conserva nessuna traccia di Mozart.

OPERA 8

Serenata per violino, viola e violoncello in re maggiore.

Marcia. Allegro – Adagio – Minuetto. Allegretto – Adagio – Allegretto alla polacca. Tema con variazioni. Andante quasi Allegretto.

Iniziata nel 1795, pubblicata nel 1796. Evidente l'influenza di Mozart e di Haydn.

Piccolo quadro di genere finemente lavorato, una serenata idealizzata. La giojosità costituisce il fondamento di questa composizione (Wasielewski).

Analogo il giudizio del Prod'homme. Diversa l'opinione del Lenz, per il quale questa serenata e l'altra op. 25 sono tra le cose più deboli, meno originali, più ostensibilmente imitate, del Beethoven della prima maniera.

In realtà questa Serenata è ciò che di più settecentesco e, quindi, di meno beethoveniano, si possa immaginare; ma conoscere simili produzioni è necessario appunto per valutare l'immensa rivoluzione suscitata dallo stesso Beethoven a brevissima distanza, poichè tra questa Serenata e, ad esempio, la *Patetica* intercedono due soli anni. Credo opportuno segnalare l'Adagio per la sua deliziosa coincidenza, più ancora che con Mozart, con le future melodie di Bellini. Basterebbe tale splendida pagina a giustificare l'esecuzione dell'op. 8. Giova, infine, segnalare che la Serenata fu adattata, dallo stesso Beethoven, per piano e viola, col titolo di *Notturno*. Vedi op. 42.

OPERA 9

Tre Trii per violino, viola e violoncello.

Dedicati al Conte von Browne (1).

Progettati nel 1797, pubblicati nel 1798. Mentre i due primi sono pieni di grazia e di serenità, il terzo è improntato a uno spirito tragico che, in questo periodo, costituisce una grande novità, il preannunzio del futuro Beethoven.

Il Rolland, tracciando l'evoluzione di Beethoven verso la forma d'arte nella quale eccelse, il Quartetto, considera come punto di partenza i Trii giovanili e a proposito di questa op. 9 scrive:

Egli cammina verso il Quartetto, attraverso l'ultima tappa dei Tre Trii op. 9, i quali contengono immortali meditazioni come l'Adagio del Trio n. 3, la cui composizione è già libera e sicura. (Helm la trova addirittura superiore, da certi punti di vista, a quella dei primi Quartetti»; op. 18:). Ma la forma del Trio più non gli bastava, e mai più vi ritornò in seguito.

N. 1 (in sol maggiore).

Adagio – Allegro con brio – Adagio, ma non tanto e cantabile – Scherzo. Allegro – Presto.

(1) La dedica, in francese, precisa che il Browne era «Brigadier au service de S. M. I. de toutes les Russies» e che l'autore si onorava di presentare al primo mecenate della sua musa la migliore delle sue opere. Fu il Browne a regalare a Beethoven un cavallo che il giovane maestro dimenticò affatto fino al momento in cui il furbo domestico gli presentò una tremenda nota di stallatico.

N. 2 (IN RE MAGGIORE).

ALLEGRETTO – ANDANTE QUASI ALLEGRETTO – MINUETTO. ALLEGRO – RONDÒ. ALLEGRO.

N. 3 (IN DO MINORE).

ALLEGRO CON SPIRITO – ADAGIO CON ESPRESSIONE – SCHERZO. ALLEGRO MOLTO E VIVACE – FINALE. PRESTO.

È il vero *Pathos* beethoveniano. Motivi e voci vi sono trattati magistralmente (MARX).

Il tono in do minore gli conferisce l'accento delle grandi opere dell'autore; il suo taglio in quattro tempi è quello reso classico da Beethoven (PROD'HOMME).

OPERA 10

TRE SONATE PER PIANO, N. 5, 6, 7.

Dedicate alla Contessa von Browne.

Pubblicate nel 1798, esse attrassero per la prima volta l'attenzione e la lode (con riserva sulla soverchia... originalità dell'autore) dell'« Allgemeine Musikalische Zeitung » di Lipsia.

Tutti i critici sono d'accordo nel ritenere che con queste tre Sonate Beethoven segna nettamente il distacco dai predecessori anche nella riforma strutturale delle sonate.

N. 1 (IN DO MINORE).

ALLEGRO MOLTO E CON BRIO – ADAGIO MOLTO – FINALE. PRESTISSIMO.

Questa prima Sonata offre un eccellente termine di paragone con quella di Mozart nello stesso tono, l'ispirazione sembra analoga, appunto per questo, Beethoven rivela nell'espressione della propria, la sua arditezza, la sua aspra potenza, la sua passione. Il Prestissimo contiene una figura nella quale si trova il motivo iniziale della Quinta Sinfonia, quasi testualmente e trattato in modo identico a quello che avrà luogo nella Sinfonia, alle misure 54–57 (CHANTAVOINE).

Osservi il lettore che i critici hanno già riscontrato in altre tre precedenti opere (1^{3}, 3, 6) l'anticipazione, alla distanza di oltre dieci anni, del motivo fatidico della Quinta Sinfonia. Questa anticipazione di

motivi fondamentali è una caratteristica di Beethoven e a proposito di essa lo Specht ha svolto la tesi dell'unitarietà dell'opera beethoveniana:

L'unicità dell'io di Beethoven, impronta ch'egli ha così in profondo martellato nel proprio linguaggio musicale – legame fra tutte le sue opere, dalla prima all'ultima, e loro indelebile suggello – non è il solo degli elementi nuovi che entrano con lui nella musica.

N. 2 (in fa maggiore).

Allegro – Allegretto – Presto.

Il Lenz scrive che nella terza frase dell'Allegro, Rossini « potrebbe aver trovato il suo Figaro qua, Figaro là». Per l'Allegretto « misterioso » egli istituisce un paragone con la scena del Blocksberg del *Faust*, affermando (opinione condivisa dal Vermeil) che in qualche punto essa rammenta « il grande stile ritmico della *Sinfonia eroica* », e che appartiene già alla seconda maniera di Beethoven. Giudica, invece, poco importante il Presto, e ha torto, almeno nel senso che, se non è un capolavoro, certamente non è meno vivace e indiavolato del primo tempo.

Il d'Indy rileva, in questa Sonata, somiglianze con lo stile di F. E. Bach.

N. 3 (in re maggiore).

Presto – Largo e mesto – Minuetto. Allegro – Rondò. Allegro

È la più importante delle tre Sonate op. 10. Schindler afferma che Beethoven, da lui interrogato circa il significato del Largo, avrebbe risposto:

Tutti sentiranno che esso esprime lo stato di un'anima in preda alla malinconia con le diverse sfumature di luce e di ombra.

Il Lenz riferisce che in un esemplare della Sonata Beethoven scrisse: « La Tomba della Madre» per cui egli aggiunge che leggere questo Largo significa sollevare una pietra sepolcrale. Non ha quindi torto lo Specht che, innalzando questo *Largo e mesto* a significato universale, scrive:

Il *Largo e mesto*, simile a un canto che giunga dal regno dei morti, ha una stretta affinità, pur nel faticoso e lento sprigionarsi del tema, e poi anche lungo l'intero suo decorso, col potentissimo *Adagio e sostenuto* della Hammerklavier-

sonate, op. 106, canto funebre aleggiante su tutto il dolore della terra, e vi echeggia forse per la prima volta l'antica potenza e maestà del dolore al disopra di ogni umana sorte, così come echeggerà in quel brano posteriore, di cui codesto Largo è il gradino di accesso.

Circa il Minuetto, il Prod'homme segnala l'analogia del motivo con l'aria del *Renaud d'Ast* di Dalayrac: *Vous qui d'amoureuse aventure* (19 luglio 1787) che, nel 1791, divenne, sulle parole di Girey-Dupré, l'aria nazionale: *Veillons au salut de l'Empire, chant de liberté.*

Quanto al Finale, il Lenz lo giudica uno dei pezzi più stravaganti di Beethoven:

Esso rivela una coscienza della propria forza, una convinzione di tutto ciò che è permesso al genio di osare, con disdegno dei precedenti che quasi equivale all'abuso delle più eminenti qualità... Beethoven chiama Rondò questa mostruosa improvvisazione!

OPERA 11

Trio per piano, clarinetto (o violino) e violoncello, in si bemolle.

Dedicato alla Contessa von Thun.

Allegro con brio - Adagio - Allegretto con Variazioni.
Tema: « Pria ch' io l' impegno ».

Pubblicato nel 1798. Il primo tempo offre una certa analogia con quello della Sonata per piano e violoncello op. 69. L'Adagio è una splendida pagina, di potenza orchestrale e con accenti che precorrono addirittura il romanticismo post-beethoveniano. Molto interessante l'ultimo tempo, costituito da variazioni (un misto di graziosità indiavolata e di patetico) sopra un tema de l'*Amore marinaro* (o *Il Corsaro per amore*) di Weigl, rappresentato a Vienna il 18 ottobre 1797, motivo che l'editore Artaria affermava di avere egli stesso indicato a Beethoven, il quale, secondo lo Czerny, si rammaricava di non avere completato il Trio con un finale dopo le Variazioni.

Il Buenzod, sostenendo la tesi che esiste in Beethoven un gruppo di opere nelle quali la musica ha carattere di grande serenità (« musica felice »), cita, fra esse, questo Trio.

Alla prima esecuzione del Trio op. 11 si connette un grazioso aneddoto che ha per protagonisti Beethoven e Daniele Steibelt.

Nato a Berlino verso il 1764, morto a Pietroburgo il 20 settembre 1823, lo Steibelt è oggi quasi dimenticato, ma al tempo di Beethoven era celeberrimo come pianista e compositore. Narra il Ries che quando egli passò da Parigi a

Vienna, preceduto dalla sua grande reputazione, gli amici di Beethoven ebbero il timore che questo arrivo potesse nuocere alla fama di lui. Steibelt non si recò a visitarlo e lo incontrò per la prima volta presso il conte Fries, mentre Beethoven dava per la prima volta il suo Trio op. 11. Steibelt lo ascoltò con aria di condiscendenza, fece qualche complimento e si ritenne sicuro della vittoria perchè l'op. 11 non era tale da mettere in evidenza l'esecutore. Egli suonò un Quintetto di sua composizione e improvvisò suscitando grande impressione soprattutto col suo *tremolando* che era allora una novità. Non era più il caso di far suonare Beethoven. Ma otto giorni più tardi si incontrarono di nuovo in un altro concerto Fries. Steibelt eseguì un Quintetto e nuovamente improvvisò scegliendo per tema quello stesso sul quale sono composte le variazioni del Trio di Beethoven. Questo eccitò gli uditori e lo stesso Beethoven il quale si mise al piano per improvvisare. Prese la parte del violoncello del Quintetto di Steibelt, la mise a rovescio sul leggio e accennò con un solo dito un tema scelto nelle prime battute. Poi improvvisò in modo tale che Steibelt lasciò la sala prima che Beethoven terminasse. Non volle mai più incontrarsi con lui e, se qualcuno lo voleva, metteva come condizione che non fosse invitato Beethoven.

OPERA 12

Tre Sonate per piano e violino, N. 1, 2 e 3.

Dedicate ad Antonio Salieri.

Edite nel 1799, furono composte poco tempo prima della loro pubblicazione. Oggi ci appaiono scritte sotto l'influenza di Haydn e di Mozart, ma bisogna pensare che esse apparissero ai contemporanei tanto beethoveniane da suscitare questa monumentale critica della coetanea e autorevolissima « Gazzetta Universale» di Lipsia:

Un ammasso di cose sapienti, senza metodo, nulla di naturale, mancante di melodia. Una foresta nella quale si è fermati ad ogni passo da cespugli spinosi, dai quali si esce stanchi, senza piacere, un tale cumulo di difficoltà da far perdere la pazienza. Se Beethoven volesse rinnegare se stesso ed entrare sulle vie della natura, potrebbe, col suo ingegno e col suo amore al lavoro, produrre molte eccellenti cose.

La dedica al Salieri merita qualche parola di illustrazione. Beethoven conobbe il Salieri (n. a Legnago 1750, m. a Vienna 1825) a Vienna, dove il maestro italiano, celeberrimo, era direttore dell'orchestra di corte. Beethoven scelse Salieri per studiare lo stile vocale, più che con vere lezioni, con consultazioni che furono molto proficue. Risalgono a quel periodo parecchie delle composizioni di Beethoven su testi italiani, specie del Metastasio. Il Thayer ha inventariato trentadue com-

posizioni del genere, che corrono dal 1797 al 1814 (v. N. 317 e seg.).

Nello stesso anno di queste tre Sonate op. 12 (1799) Beethoven pubblicava dieci Variazioni sopra un tema dell'opera *Falstaff* del Salieri (v. N. 185) (1).

N. 1 (in re maggiore) (2).

Allegro con brio – Tema con Variazioni. Andante con moto – Rondò. Allegro.

Il vero tema è nella melodia che segue alle quattro misure iniziali, ed esso dà luogo, nella seconda parte, a un bel dialogo tra i due strumenti. Nel secondo tempo il tema, enunciato dal piano, è riprodotto dal violino. Nella prima variazione melodizza amabilmente il piano; nella seconda il violino svolge ampi disegni; nella terza i due strumenti concorrono in forze eguali a una sonorità sinfonica; nella quarta domina il sincopato nell'accompagnamento, nel quale è finemente innestata la melodia del tema.

Il Rondò del terzo tempo è spiccatamente mozartiano. Temi facili, spigliati, disegni giocati. Nella chiusa appare, come in molte altre composizioni, l'umorismo beethoveniano.

N. 2 (in la maggiore).

Allegro vivace – Andante più allegretto – Allegro piacevole.

Un'aria giocosa spira in tutto il primo tempo. Dopo il primo tema, su accompagnamento del violino a guisa di chitarra, che prevale su tutta la composizione, altri disegni appaiono, improntati a leggiadria, salvo uno che si svolge nella regione grave. Una nota che si dissolverà nel sereno, con una chiusa di carattere umoristico. Nell'insieme il pezzo ha l'aria di una serenata. In contrasto col tempo precedente, il secondo tempo può considerarsi un'elegia interrotta da una dolcissima idea in fa maggiore. Nel terzo tempo, dopo la tristezza dell'Andante, non di nuovo la gaiezza del primo tempo, ma il sorriso consolatore.

---

(1) Sul Salieri cfr. il libro di G. Magnani, *Antonio Salieri, musicista legnaghese 1750–1825*, Legnago, edito a cura del Comune, ecc. (Stab. Tip. P. Manani, 1934) e quello di A. Della Corte, *Un italiano all'estero: Antonio Salieri*, Torino Paravia, 1936.

(2) Ho ricavato, in riassunto, i brevi commenti, che seguono, alle tre Sonate dall'opuscolo: *Cenni illustrativi ed esposizione tematica delle Sonate per pianoforte e violino di L. v. B., per l'esecuzione del Ciclo delle Sonate alla Sala Maddaloni di Napoli, dicembre 1919, data dai Maestri Longo e V. Cantani*. Napoli, Tipi Morano. Dello stesso opuscolo mi varrò per le altre Sonate per piano e violino, restando inteso che contrassegnerò le citazioni con la dicitura: Longo-Cantani.

N. 3 (IN MI BEMOLLE).

ALLEGRO CON SPIRITO – ADAGIO CON MOLTA ESPRESSIONE – RONDÒ. ALLEGRO MOLTO.

Più vasta, più beethoveniana delle precedenti Sonate; struttura e tecnica superiori. Nel primo tempo, innanzi alla ripresa del primo tema, una breve melodia, del tutto nuova, dà un chiaro segno della prodigalità inventiva dell'autore. L'Adagio, un po' accademico all'inizio, è sovranamente lirico e passionale nella parte di mezzo e squisito nell'episodio finale. Il Rondò è ricco di ritmi, di disegni, di contrasti. L'invenzione del tema ricorda la maniera di Haydn, ma nello sviluppo rivela la mano e la fantasia di Beethoven. Finale di vecchia maniera, ma ravvivato da un possente anelito verso nuove conquiste.

OPERA 13

SONATA PER PIANO N. 8, IN DO MINORE (LA PATETICA).

Dedicata al Principe Carlo Lichnowsky.

GRAVE – ALLEGRO MOLTO E CON BRIO – ADAGIO CANTABILE – RONDÒ. ALLEGRO.

Composta nel 1797–98, pubblicata nel 1799. Il titolo *La Patetica* fu dato dall'editore col tacito consenso di Beethoven. Fu una delle opere che conferirono subito grande fama all'autore, ma per gli specialisti essa, ancor più che per la musica in sè, è importante per la struttura speciale e rara nell'epoca in cui fu scritta. È la più avanzata e completa di tutte quelle appartenenti alla prima maniera di Beethoven.

È l'opera che dà inizio al concetto della lotta fra due principî che costituirà la base strutturale di quasi tutta l'opera successiva di Beethoven (D'INDY).

Il Lenz apre la sua analisi con una deliziosa caricatura delle tante e tante signorine che hanno tormentata la romanticissima *Patetica*. Io sono più indulgente del Lenz, e assolvo le migliaia e migliaia di fanciulle che suonarono, suonano e suoneranno la *Patetica*, perchè esse costituiscono una grande testimonianza, non soltanto del valore universale del sentimento di questa Sonata, ma anche della sua resistenza a qualsiasi logoramento.

Pensate alle migliaia di romanze che occuparono di sè freneticamente le nostre bisnonne, nonne, madri e sorelle, ma che nessuno oggi conosce più o più non udrebbe senza fastidio. Ed ecco qui, invece, questa *Patetica*, vetusta come l'aurora, ma come l'aurora immortalmente giovinetta.

Ho detto che la *Patetica* piacque subito alla critica, al pubblico e costituì uno dei fondamenti della celebrità di Beethoven. L'« Allgemeine Musikalische Zeitung» così ne scriveva in data 19 febbraio 1800:

Una nobile malinconia si annunzia nel *Grave* pieno d'effetto, interrotto dall'ardente Allegro che esprime l'impetuoso movimento di uno stato d'animo serio. Nell'*Adagio* lo spirito si culla in un sentimento di calma e di quiete dal quale è svegliato dal Rondò svolto nel primitivo tempo dell'Allegro, talchè il sentimento generale della Sonata si sviluppa, conferendole unità e vita intima e, di conseguenza, un vero valore estetico.

In un ampio studio pubblicato nella « Revue Musicale» di Parigi (fasc. 15 luglio 1909) Henri Quittard osserva che, dal punto di vista della struttura, Beethoven nella *Patetica* si conserva ancora un discepolo geniale, ma fedele, di coloro che l'hanno preceduto. Però c'è qualche novità; per esempio la Sonata comincia, secondo la tradizione, con l'Allegro, ma questo è preceduto da un'introduzione grave e maestosa.

Curiosa è una lunga dissertazione sul titolo *Patetica*. Interpretando il termine come sinonimo di *passionale*, il Quittard formula qualche riserva osservando che in questa Sonata non c'è alcuna « pittura del disordine della passione scatenata» e che, al massimo, possiamo concedere che essa sia *drammatica*. Mi sembra che il Quittard abbia ragione e torto; ragione nel rilevare che la Sonata non rappresenta uno scatenamento di passioni; torto nel credere che perciò essa non corrisponda al titolo. E se *patetico* non significasse affatto *passionalità*, *drammaticità*, ma proprio il contrario, cioè *sentimentalità calma*, *quasi malinconica* ? L'osservazione merita di essere fatta perchè il Quittard non è il solo a interpretare la parola *patetica* per *passionale* in senso forte. No, la *Patetica* prende nome soprattutto dall'Adagio che è un'effusione di serena, dolce, quasi religiosa malinconia.

Il Quittard segnala alcune importanti analogie tra la *Patetica* e la Sonata di Mozart in do minore integrata dalla Fantasia in do minore dello stesso Mozart. L'inizio dell'Adagio cantabile della *Patetica* riproduce esattamente le prime note del secondo tema dell'Adagio della Sonata di Mozart.

Sulla *cantabilità* dell'Adagio della *Patetica* vedi le osservazioni formulate a proposito del finale della *Pastorale* (op. 68).

OPERA 14

Due Sonate per piano, N. 9 e 10.

Dedicate alla Baronessa von Braun.

Di queste due Sonate, edite nel 1799, esistono abbozzi che risalgono al 1795. Non sono tra le più importanti opere di Beethoven, ma interessano per alcuni aspetti che illuminano questo periodo di vita del-

l'autore, e, in linea generale, il complesso dell'opera beethoveniana. Alludo principalmente a quanto asserisce lo Schindler, il quale, preoccupato di conoscere, dallo stesso Beethoven, il significato delle sue opere, ne avrebbe avuto, per queste due Sonate, la seguente risposta:

Queste Sonate sono un dialogo fra un uomo e una donna, e fra un amante e la sua amica. Nella seconda, questo dialogo si esprime con maggiore chiarezza, e l'opposizione fra le due parti principali è più manifesta che nella prima.

Beethoven avrebbe anche aggiunto:

Quando le due Sonate apparvero, tutti vi riconobbero la descrizione di una lotta fra due principî, o un dialogo fra due persone, l'una implorante (*bittende*) l'altra resistente (*widerstrebende*).

La lotta continuerebbe sino allo scherzo in sol. della seconda sonata, le cui ultime tre note segnerebbero la conclusione finale e la confessione di sconfitta da parte del vinto.

A parte le soverchie precisazioni dello Schindler, alle quali non sono mancate critiche e riserve, resta il fatto indiscutibile del sistema dualista che informa tanta parte dell'opera di Beethoven. E resta anche indiscutibile il giudizio del Lenz, che queste due « deliziose operette» costituiscono come « un riposo dopo l'eroismo della *Patetica*».

N. 1 (in mi maggiore).

Allegro – Allegretto – Rondò. Allegro comodo.

A mio parere il dualismo accennato dallo Schindler è, in questa prima Sonata, meno evidente che nella seconda. Il Lenz scrive che la frase del primo Allegro si innalza leggera, come la prima allodola della primavera. È come il primo bel giorno dopo i rigori dell'inverno. Tuttavia, nel complesso questa Sonata n. 1, paragonata alla grazia vivace della seconda, sembra quasi possedere un carattere di gravità.

Da questa Sonata Beethoven trasse il Quartetto N. 301.

A proposito di questa trascrizione, è opportuno ricordare l'opinione manifestata da Beethoven in data 13 luglio 1802 agli editori Breitkopf e Härtel:

Il mostruoso furore che si ha oggi, di voler trapiantare persino delle sonate di piano per istrumenti a corda, così opposti gli uni agli altri, dovrebbe ben cessare. Io sostengo fermamente che soltanto Mozart poteva tradurre se stesso

dal piano in altri istrumenti – come Haydu pure – e senza volermi paragonare ai due grandi uomini, credo lo stesso anche di me per le mie sonate per piano. Dovendo non soltanto omettere dei passaggi interi, ma dovendoli completamente cambiare, allora bisogna aggiungere; e qui sta la scabrosa pietra di paragone, per superar la quale bisogna essere o il maestro medesimo o si deve avere almeno la medesima capacità e il medesimo spirito d'invenzione. Io ho ridotto una mia sola sonata per quartetto ad archi per cui fui tanto pregato, e in questo, lo so di certo, un altro non mi imita tanto facilmente . . .

N. 2 (in sol maggiore).

Allegro – Andante – Scherzo. Allegro assai.

Il dualismo a cui ho accennato più sopra, qui è evidentissimo, intenzionale. Il Lenz, raccogliendo l'interpretazione attribuita dallo Schindler a Beethoven, dice che il primo tempo sembra essere il contrasto di due amanti, d'accordo in fondo, ma divisi per il momento. L'Andante descriverebbe la ragione che subentra e lo Scherzo rappresenterebbe la fusione pacificatrice del capriccio con la ragione.

Posso confessare la mia impressione che, malgrado l'apparenza contraria, conferma quella dello Schindler e del Lenz? Subito fin dalla prima audizione ebbi l'impressione che il primo tempo descrivesse una giovinetta piena di vita, allegra come un'allodola, ma alquanto capricciosa, e che l'Andante descrivesse la predica amabile della mamma o dell'istitutrice, e lo Scherzo, infine, la bimba divenuta savia ma non senza certe punterelle di resistenza che si rivelano nel riapparire qua e là dei trilli del primo Allegro. Comunque, questa Sonata n. 2, specie nel primo tempo, è veramente graziosa, ed è superiore alla prima.

Nell'accennare a una variante nell'interpretazione del dialogo beethoveniano, prego il lettore di non fraintendermi: affermando che l'Allegro e l'Andante della Sonata op. 14, n. 2, più che un dialogo fra due amanti, mi sembra un dialogo fra una fanciulletta e la sua istitutrice, invoco che non mi si prenda alla lettera, nel senso che io pure voglia mettermi sulla via di una enimmistica beethoveniana. Io parlo di una personalissima sensazione musicale, pronto, se occorre, a tollerare la sensazione di chi nel dialogo vedesse invece un dibattito . . . fra un debitore e un creditore, come vedremo a proposito dell'op. 135.

Ciò che preme, però, è confutare l'opinione di coloro che, per l'immensa venerazione da essi nutrita per Beethoven, ritengono una profanazione il semplice supporre che certe pagine possano essere nate da una prosaica lite dell'Autore della Nona con la cuoca o con l'editore.

No, Beethoven era capacissimo anche di questo (1). La « socialità » della sua musica, della quale ho parlato nell'Introduzione, poteva benissimo giungere a trarre pagine, anche sublimi, dal più comune fatto della vita quotidiana. In questa facoltà di tradurre (per usare il linguaggio di Platone e di Gioberti) la mimesi nella metessi, consiste, appunto, uno dei segreti che rendono unica la musica di Beethoven.

D'altra parte, in merito ai supposti significati delle opere di Beethoven, occorre esaurire, una volta per sempre, l'argomento. Per nessun musicista, come per Beethoven, si è verificata l'ansia, da parte degli studiosi, di interpretare il significato delle opere. Il fenomeno, che ha dato luogo a esagerazioni, che irritano soprattutto i musicisti di professione, si deve attribuire al fatto che in nessuna musica, più che in quella di Beethoven, l'uditore sente che essa non proviene semplicemente da uno stato d'animo musicale, ma da una mentalità filosofica e speculativa.

Quasi tutti i critici sono d'accordo nel rilevare che il così detto dualismo beethoveniano, il passaggio da un tempo a un altro tempo, da un ritmo a un altro ritmo, non è in Beethoven quel che è nei musicisti che lo precedono, e cioè un semplice passaggio tecnico dall'Allegro all'Andante, dal Largo all'Allegro, ma rivela un vero e proprio legame architettonico tra le varie parti. Ora questa struttura sistematica costituisce già, per se stessa, una prova che la musica di Beethoven proviene da una mentalità letteraria, filosofica. Beethoven insomma non è soltanto un musicista, ma è anche un pensatore. Istintivamente noi sentiamo che le sue melodie, le sue armonie, prima di essere state espresse con suoni, sono state pensate razionalmente.

Ciò non significa, bene inteso, che ad ogni composizione debba corrispondere un vero e proprio testo, un programma. No, la vera musica a programma sarà esistita, talvolta, prima di lui (per esempio in Vivaldi) raggiungerà dopo di lui la sua sistemazione in Berlioz, in Liszt, ma, salvo rari casi, come la *Pastorale*, essa in Beethoven resterà allo stato generico.

Però, la musica a programma trae sviluppo da lui, appunto per quel carattere filosofico, sistematico che distingue, in modo così fondamentale, la sua musica. Oserei dire, insomma, che molti musicisti, dopo Beethoven, sentendo, per intuito, che la musica pura dell'autore della Quinta non si limitava ad esprimere, come in Haydn o in Mozart,

---

(1) È pure l'opinione del Lenz, il quale, precisamente in merito al supposto significato del dialogo dell'op. 14, scriveva: « La storia vi sembra volgare ? È perchè non conoscete i tesori del cuore di Beethoven ».

stati d'animo principalmente o esclusivamente musicali, ma stati di pensiero, si sono sentiti trascinati, più o meno consapevolmente, verso una musica letteraria e filosofica che, per le solite esagerazioni degli epigoni, doveva poi segnare, nel breve corso di un secolo, una grave crisi nell'arte della musica strumentale (1).

OPERA 15

Concerto per pianoforte e orchestra N. 1, in do maggiore.

Dedicato alla Principessa Odescalchi.

Allegro con brio – Largo – Rondò – Allegro.

Si ha ragione di supporre che questo Concerto, sebbene porti il N. 1, sia stato composto dopo il N. 2 (op. 19). In ogni modo la composizione di entrambi non è posteriore all'anno 1801; anzi di questa op. 15, si può stabilire la data della prima esecuzione, fatta dallo stesso Beethoven al « Kärntner Theater » nella primavera del 1800.

I due lavori, per quanto, a giudizio del Prod'homme, non seguino una grande data nell'opera del giovane compositore, sono molto interessanti per studiare la formazione dello stile di Beethoven. Quest'op. 15, ad esempio, rivela movenze e cadenze mozartiane.

Osserva il Ludwig:

> Chi non esclamerebbe: Mozart, ascoltando improvvisamente alla radio, senza annunzio preventivo, l'introduzione o il primo tema dell'ultimo tempo del primo Concerto per piano che ricorda, così stranamente, il finale del *Don Giovanni*.

Eppure l'opera prelude al Beethoven maturo. L'Allegro ci richiama, innegabilmente, all'op. 73, cioè al quinto ed ultimo concerto detto dell'Imperatore, composto nell'epoca solare, e il Rondò è una pagina non indegna del più grande Beethoven.

Si capisce tuttavia che Beethoven scrivesse, in data 22 aprile 1891, agli editori Breitkopf e Härtel che questo Concerto, al pari di quello

---

(1) Sull'importantissima questione della musica a programma vedi il libro di Chantavoine: *Liszt* (Paris, Alcan). Nel secondo paragrafo del capitolo *L'œuvre*, l'autore riferisce le opinioni sulla musica a programma in Beethoven, manifestate da Liszt nella sua nota lettera al Lenz. Tra gli esempi di musica a programma, coi quali Beethoven « abbatteva il primo albero di una foresta... per aprire una nuova via » Liszt cita l'ouverture dell'*Egmont*. Vedi a quest'opera (op. 84).

successivo (op. 19) non appartenesse « alle migliori cose sue di questo genere ».

A proposito del Rondò il Wageler narra che esso fu composto soltanto due giorni prima dell'esecuzione, mentre Beethoven era in preda a forti dolori viscerali. Nella sua anticamera stavano quattro copisti ai quali faceva consegnare il manoscritto foglio per foglio.

La maniera con la quale Beethoven trae partito dal piano alla ripresa del motivo (67ª misura del Largo) è il punto di partenza dei ricchi accompagnamenti della scuola moderna (LENZ).

Il largo, in la bem., è stato pubblicato separatamente, per solo piano, col titolo: *Adagio favori* (da non confondere con l'*Andante favori*, vedi op. 53 e n. 170).

OPERA 16

QUINTETTO PER PIANO, OBOE, CLARINETTO, CORNO E FAGOTTO, IN MI BEMOLLE MAGGIORE.

Dedicato a S. A. il Principe von Schwarzenberg.

GRAVE – ALLEGRO, MA NON TROPPO – ANDANTE CANTABILE – RONDÒ. ALLEGRO, MA NON TROPPO.

Composto fra gli anni 1794 e 1797, eseguito in una delle « accademie » di Schuppanzigh il 6 aprile 1797, pubblicato nel 1801. È considerata una delle migliori produzioni del primo periodo. Le analogie con la musica di Mozart sono evidenti, anzi si è giunti a identificare nei motivi dei tre tempi fondamentali (Allegro, Andante, Rondò) la reminiscenza della prima aria del *Flauto magico*, di quella di Zerlina nel *Don Giovanni* e dell'aria di Papageno, così che il presente Quintetto costituirebbe un omaggio, più o meno intenzionale, a Mozart.

Il Prod'homme giudica l'Andante come una delle più graziose ispirazioni del Beethoven di questo periodo e segnala il carattere popolare dei motivi del Rondò.

Il Buenzod, a confutare l'immagine convenzionale di un Beethoven tetro, massiccio, complicato, cita questo Quintetto come musica felice, piena di abbandono, di limpida serenità, di forza e di grazie fuse in una luce dorata:

Quando, nell'Andante, riappare il tema iniziale che rievoca non so quale ripiegamento di una grandiosità divina, come non persuadersi che, nell'istante di tale frase, Beethoven conosceva uno stato prossimo alla beatitudine ?

A proposito di una esecuzione di questo Quintetto alla quale partecipò come pianista Beethoven con l'intervento del celebre oboista Ram, narra il Ries:

Nell'ultimo Allegro c'è talvolta un silenzio prima che il tema riprenda. A uno di tali silenzi Beethoven si mise a improvvisare. Prese il Rondò come tema e si divertì a lungo, e con lui l'uditorio, ma non gli accompagnatori, i quali erano contrariati, soprattutto il Ram. Era divertente vedere quei signori che, ad ogni istante, credendo di dover riprendere, imboccavano gli strumenti, ma poi li ritiravano. Finalmente Beethoven si sentì soddisfatto e fece ritorno al seguito del Rondò. L'uditorio era beato.

Di questo Quintetto esiste una riduzione per piano, violino, viola e violoncello, eseguita, come attesta il Ries, dallo stesso Beethoven.

OPERA 17

Sonata per piano e corno (o violoncello), in fa maggiore.

Dedicata alla Baronessa von Braun.

Allegro moderato – Poco adagio. quasi andante – Rondò. Allegro moderato.

Composta nel 1800 alla vigilia di un concerto del solista per corno Punto, nel quale Beethoven fu l'esecutore al piano (18 aprile 1800). Un servo di Esterhazy, certo Stich, dopo essere fuggito, era tornato dall'Italia col nome di Punto (traduzione di Stich) e con una abilità musicale: il corno. Il Lenz ironicamente scrive:

Beethoven era solito rimandare all'ultimo momento la composizione delle opere che dovevano essere pronte per un dato termine. Così aveva promesso una volta a Giovanni Stich, famoso cornista, di comporre, per il concerto che questi doveva dare il 18 aprile 1800, una sonata per piano e corno (op. 17) e di accompagnarlo al piano. Già era pubblicato il programma del concerto, e Beethoven non aveva neppure cominciato il lavoro. Vi pose mano appena alla vigilia dell'esecuzione, e il giorno dopo la sonata era pronta. (Ries).

« Habent sua fata libelli». Questo duetto apparve all'altezza dei contemporanei perchè era stato composto in poche ore.

Così il Lenz. Per mio conto, definirei quest'opera un'antologia dei più deliziosi luoghi comuni della musica settecentesca. Graziosa, deliziosa, ma neppure un atomo di stile beethoveniano.

OPERA 18

Sei Quartetti per due violini, viola e violoncello (1).

Dedicati al Principe Lobkowitz.

Prima di entrare nel grande tempio dei Quartetti beethoveniani, del quale questo primo gruppo, in certo modo giovanile, costituisce il vestibolo, occorre una premessa generale.

Dalla pubblicazione di queste sei op. 18 (1801) a quelle del secondo gruppo, op. 59 (1808), passano sette anni. Si vede che Beethoven, questo sovrano dei Quartetti, ci pensava assai prima di comporli e in realtà fra il primo e il secondo gruppo corre quello che dovremmo definire un abisso, se l'abisso non fosse invece una catena montuosa che ha per culmini l'*Eroica*, il *Fidelio*, la *Quinta* e la *Sesta Sinfonia*, i cinque Concerti per piano e qualcuna tra le più alte sonate per piano; basti citare il *Chiaro di luna* e *l'Aurora*.

I Quartetti, con l'aggiunta di poche altre opere, tra le quali le ultime cinque Sonate per piano, costituiscono nell'opera di Beethoven ciò che la *Metafisica* è nell'opera di Aristotele: la parte esoterica, quella che racchiude la più alta speculazione, riservata agli eletti: *Procul, o procul este, profani.*

Pensieri, sentimenti, emozioni, dubbi, sconforti, speranze, risurrezioni vi sono, per così dire, quintessenziati; muovono anche essi, quasi sempre da circostanze e da motivi personali, ma il fattore contingente è sollevato alla massima generalità. In altre parole, i Quartetti esprimono, se non il più alto, il più profondo genio di Beethoven, anche perchè, mentre questo genere di composizione era abbastanza raccolto per permettergli di effondere in esso la lirica intima, era anche strumentalmente sufficiente per consentirgli di ampliare la portata della lirica.

La sintesi del macrocosmo nel microcosmo costituisce, forse, il fascino maggiore dei Quartetti di Beethoven. La *Nona* e la *Messa* sono due sistemi planetari: ogni *Quartetto* è un sole; le *Sonate* sono i pianeti.

---

(1) I Quartetti di Beethoven vengono anche classificati con una loro propria numerazione dall'1 al 16, essendo essi 16. Ad essi si aggiunge, come a titolo d'appendice (n. 17) la Grande Fuga, op. 133. Perciò i numeri 1-6 dell'op. 18 sono anche i numeri 1-6 della classificazione particolare dei Quartetti.

*
* *

Veniamo ora ai sei primi Quartetti.

Composti durante gli anni 1797–1801 nel seguente ordine cronologico: 3°, 2°, 1°, 5°, 4°, 6°, furono pubblicati nel 1801. Negli anni precedenti Beethoven, con la sua alta coscienza d'artista, non aveva pubblicato nè Quartetti, nè Sinfonie, perchè non si era sentito maturo per queste che sarebbero poi state le due forme supreme della sua maestria (1). Questi sei Quartetti rispondono tutti, salvo l'ultimo (il 6°), a una concezione dolce, serena, vivace, con brevi interruzioni di malinconia e di passione dolorosa. L'ultimo, osserva il Vermeil, si stacca dagli altri per il suo carattere forte, maestoso, che annunzia il futuro Beethoven e accentua il dualismo del quale si è fatto cenno a proposito dell'op. 13. Nel complesso, l'op. 18, pur appartenendo al periodo giovanile sul quale esercitano ancora la loro influenza Haydn e Mozart, costituisce già una rivelazione del riformatore Beethoven. L'otre è vecchio, ma il vino è nuovo.

Questa è anche, in sostanza, la tesi del Rolland il quale attribuisce un'enorme importanza intrinseca ed estrinseca a questi sei Quartetti, in quanto, consacravano, nel genere più stimato dall'*élite*, la maestria di Beethoven oramai incontestata anche da parte di coloro che erano esasperati dalla sua personalità rivoluzionaria e riformatrice. Il principe Lichnowsky, protettore di Beethoven, giubilante per quei Quartetti, gli assegnò una pensione annua di 600 fiorini e gli donò quattro preziosi strumenti: un violino di Giuseppe Guarnerio, uno dell'Amati, una viola di V. Ruger e un violoncello di A. Guarnerio, conservati poi nella Biblioteca di Stato di Berlino.

N. 1 (IN FA MAGGIORE).

ALLEGRO CON BRIO – ADAGIO AFFETTUOSO E APPASSIONATO – SCHERZO. ALLEGRO MOLTO – ALLEGRO.

Il primo tempo è elegante, brioso, ma risente ancora le forme tradizionali. Circa l'Adagio è stato detto che fino a quel tempo Beethoven nulla aveva scritto di più profondo (MARLIAVE). Uno dei più belli

(1) Sull'origine e l'evoluzione del Beethoven quartettista, cfr. il capitolo introduttivo dell'opera di R. ROLLAND, *Beethoven, les grandes époques créatrices: la cathédrale interrompue:* II. *Les derniers quatuors.* Paris Ed. du Sablier 1943.

che Beethoven abbia scritto (PROD'HOMME). Secondo la testimonianza dell'Amenda, l'autore si sarebbe ispirato, per questo Adagio, alla scena finale del *Romeo* e *Giulietta*. Lo Scherzo somiglia ancora ai minuetti haydniani; l'Allegro finale contiene passi ricchi di grazia.

Un pezzo, come il primo tempo del Quartetto in fa, d'altronde poco significativo, trae tutto il suo valore soltanto dal voluto sforzo del lavoro tematico, nel senso scolastico, e all'impiego uniforme dei quattro strumenti, e per questo un buon pedante come lo Spohr lo considerava come l'ideale del Quartetto. Si può dire che con esso Beethoven scrisse il suo pezzo da concorso (ROLLAND).

Eppure lo stesso Rolland aggiunge che qua e là, in questi Quartetti op. 18, il volto alla moda (Haydn e Mozart) scompare, « ed ecco sorgere dall'abisso una grande figura, un'ombra potente: Shakespeare. A lui è dedicato il cupo e grandioso adagio del n. 1. Non c'è da dubitarne ». E qui il Rolland adduce la testimonianza dell'Amenda circa il *Romeo e Giulietta*.

N. 2 (IN SOL MAGGIORE).

ALLEGRO - ADAGIO CANTABILE - SCHERZO ALLEGRO
ALLEGRO MOLTO, QUASI PRESTO.

Nel complesso prevale la maniera di Haydn. Per il suo carattere gaio, che sembra descrivere una festa da ballo, questo quartetto in Germania è chiamato: *Compliments–Quartett*. Afferma il Rolland che questo Quartetto « al pari del n. 5, tendeva, ben più a impasticciare Mozart e Haydn che a esprimersi liberamente ».

N. 3 (IN RE MAGGIORE).

ALLEGRO – ANDANTE CON MOTO – ALLEGRO – PRESTO.

Cronologicamente è il primo, ed è il più aderente alle forme di Haydn e di Mozart; ma nel Finale già rivela la personalità di Beethoven (MARLIAVE).

N. 4 (IN DO MINORE).

ALLEGRO. MA NON TANTO – ANDANTE SCHERZOSO, QUASI ALLEGRETTO – MINUETTO. ALLEGRETTO – ALLEGRO.

A intonazione drammatica e patetica, è molto interessante per il contrasto fra gli elementi cavallereschi e giocosi che si intrecciano specialmente nel secondo e nel terzo tempo.

Accennando agli abbozzi e agli appunti che abbondano, pei primi sei quartetti beethoveniani, scrive il Rolland che solo del bel Quartetto op. 18, n. 4, non esistono appunti, ma il Riemann ha fatto rilevare l'identità del primo pezzo col curioso « Duetto con due paia di occhiali obbligati» che ne può costituire la fonte. Per questo Duetto v. il n. 298. Aggiunge il Rolland che nel magnifico Allegro fa la sua apparizione il Beethoven coi suoi furori da Coriolano e che esso fu una delle pagine che maggiormente scandalizzò gli haydniani.

A proposito di questo Quartetto vale la pena di riferire quanto racconta il Ries:

Parlavo a Beethoven di due quinte giuste che erano evidenti e facevano un bell'effetto nel suo primo Quartetto in do minore. Egli non le aveva rilevate e negò che si trattasse di quinte. Avendo egli l'abitudine di portar sempre con sè della carta rigata, glie la domandai e gli scrissi il passo con le quattro parti. Quando vide che avevo ragione disse: « Ebbene, chi è che le ha proibite ?». Poichè tergiversavo a rispondere, egli reiterò la domanda sino a che io gli risposi: « Ma sono queste le prime regole fondamentali» e aggiunsi: « Marpurg, Kirnberger, Fuchs, infine tutti i teorici». Beethoven rispose: « E io le permetto ! ».

Sempre a proposito di questo Quartetto il Rolland, a dimostrare l'incontentabilità artistica di Beethoven, ricorda che il Maestro, a chi gli parlava del grande successo da lui conseguito, rispose: « È immondizia, buona per il porco pubblico ».

N. 5 (in la maggiore).

Allegro – Minuetto – Andante cantabile con Variazioni – Allegro.

Si ricollega al n. 2 e al Settimino (op. 20) coi quali ha un'evidente unità di ispirazione. L'andante cantabile è un tema a variazioni che, per la sua speciale struttura, segna l'inizio di una nuova invenzione che lo stesso Beethoven svilupperà sino agli ultimi Quartetti. Qui la lontana genesi della forma ciclica e sintetica dalla quale partiranno, più tardi, Wagner per il dramma e Franck per la sinfonia.

N. 6 (in si bemolle).

Allegro con brio – Adagio, ma non troppo – Scherzo. Allegro – Adagio (La Malinconia). Allegretto quasi Allegro.

Nel complesso esprime una grande serenità che nello Scherzo giunge sino alla gioia. Ma nel Finale subentra l'espressione di una dolce malinconia che tre volte si intreccia con elementi di danza. Il secondo Adagio

è una delle poche pagine alle quali lo stesso Beethoven ha conferito un preciso significato preponendovi un titolo: *La Malinconia.*

La Malinconia conserva un aspetto impersonale... Beethoven non insiste; gli basta qualche tocco, non è che un'ombra la quale passa e ripassa mettendo in valore le luci delle altre parti del pezzo. ROLLAND).

OPERA 19

CONCERTO PER PIANO E ORCHESTRA N. 2, IN SI BEMOLLE MAGGIORE.

Dedicato a Carl Nikl, Edlen von Nikelsberg.

ALLEGRO CON BRIO – ADAGIO – RONDÒ. MOLTO ALLEGRO.

Come ho detto all'op. 15, la composizione di questo Concerto non è posteriore all'anno 1801 (per taluni critici 1795, per altri 1798). Per l'Adagio il Prod'homme ripete il giudizio manifestato in merito al Largo dell'op. 15, e cioè che è notevole e di una severa ispirazione degna di Beethoven.

Secondo il Nottebohm, il Rondò N. 151 era, probabilmente, destinato a questo Concerto.

All'editore Hofmeister scriveva Beethoven in data 15 dicembre 1800: «Questo Concerto non è veramente uno dei miei migliori» e confermava tale giudizio in altra lettera allo stesso in data gennaio 1801 e agli editori Breitkopf e Härtel in data 22 aprile 1801.

OPERA 20

GRAN SETTIMINO PER VIOLINO, VIOLA, CORNO, CLARINETTO, FAGOTTO, VIOLONCELLO E CONTRABASSO, IN MI BEMOLLE MAGGIORE.

Dedicato all'Imperatrice Maria Teresa.

ADAGIO – ALLEGRO CON BRIO – ADAGIO CANTABILE – TEMPO DI MINUETTO – TEMA CON VARIAZIONI – SCHERZO. ALLEGRO MOLTO E VIVACE – ANDANTE CON MOTO – PRESTO.

Composto non più tardi del 1799, fu eseguito, con la prima Sinfonia, il 2 aprile 1800. È un'altra delle opere giovanili che procurarono grande fama all'autore. Anzi, quando egli si volse ad altri nuovi e più pro-

fondi orizzonti, i competenti, non meno dei dilettanti, gli contrapposero, come superiore, la musica del Settimino. Persino il coltissimo grande Donizetti anteponeva il Settimino alla musica successiva di Beethoven ed aveva torto, ma torto ebbe anche Beethoven di reagire a tali incomprensioni sino al punto di non voler più sentire menzionare il Settimino; proprio come Wagner fece per il *Lohengrin* e il *Tannhäuser* di fronte alla resistenza del pubblico per il *Tristano* e la *Tetralogia*. Superando la spiegabile reazione di Beethoven, è lecito affermare che il Settimino, per varietà, vivacità e fantasia, è veramente un capolavoro. Confesso che io lo preferisco alle prime due Sinfonie, almeno in questo senso, che in esso, sebbene sieno indubbiamente notevoli le aderenze alla musica settecentesca, troviamo, più che nelle Sinfonie, accenti che anticipano il futuro Beethoven. L'inizio dell'Adagio ha alcune movenze che ritroviamo nell'*Eroica* e il finale dello stesso Adagio ci richiama alla *Pastorale*, così come l'Adagio cantabile ci preannunzia ancora la *Pastorale* e persino alcuni accenti della *Nona*.

Da questo Settimino lo stesso Beethoven ricavò un Trio (op. 38). Inoltre, ne trasportò il minuetto nella Sonata per piano op. 49, n. 2.

All'editore Hofmeister egli scriveva in data 5 dicembre 1800: « Per l'uso comune, i tre strumenti a fiato, cioè fagotto, clarinetto e corno, si potrebbero sostituire con violino, viola e violoncello». E allo stesso scriveva in data 22 aprile 1801 manifestando il desiderio che egli ne pubblicasse una riduzione per Quintetto, « per esempio per flauto; con cui si verrebbe in aiuto ai dilettanti di flauto che me ne fecero la proposta e vi sciamerebbero intorno come gli insetti e abboccherebbero».

OPERA 21

Prima Sinfonia, in do maggiore.

Dedicata al Barone von Swieten.

Adagio molto – Allegro con brio – Andante cantabile con moto – Minuetto. Allegro molto e vivace – Finale. Adagio – Allegro molto e vivace.

Eseguita per la prima volta il 2 aprile 1800. Aderisce ancora allo schema della sinfonia pre-beethoveniana, ma già rivela accenti che distinguono la personalità e la tecnica innovatrice di Beethoven e furono allora considerati come bizzarrie o come difetti.

A proposito del giudizio corrente che questa e la seconda sinfonia corrispondono ancora alla maniera di Haydn e di Mozart, il Colombani

afferma che esse, tanto per la struttura quanto per le idee melodiche, nulla o quasi nulla hanno in comune coi due predecessori e che se si vuole istituire un rapporto di relatività:

allora non deve restringersi ad Haydn e Mozart, ma, più che tutto, si deve ricordare la musica istrumentale italiana dalla seconda metà del '600 in poi, dai Concerti grossi di Corelli alle Sinfonie di Sammartini.

Giudizio del Weber: « Magnifica, chiara, si stende come un torrente di fuoco ».

Il Berlioz, lodato lo Scherzo « che è di una freschezza, di una agilità e di una grazia squisita » aggiunge:

È la sola vera novità di questa Sinfonia, nella quale l'idea poetica, sì grande e sì ricca nella maggior parte delle opere seguenti, qui manca affatto. È musica mirabilmente combinata, chiara, viva, ma poco accentuata, fredda e talvolta meschina, come, ad esempio, nel Rondò finale, vera puerilità musicale: in una parola, qui non c'è Beethoven.

Berlioz è geniale anche come critico, specialmente beethoveniano, ma la puerilità nel finale non la vedo. Se mi costringessero a riconoscerla puerile, aggiungerei: *Maxima debetur puero reverentia.*

Ascoltando la Prima Sinfonia, osserva il Chantavoine, non possiamo fare astrazione delle altre otto. Non pochi particolari di essa, che forse non ci colpirebbero se Beethoven fosse scomparso prima di scrivere le altre, ci rivelano caratteristiche che ritroveremo poi in queste, fra cui il contrasto tra gli elementi ritmici e quelli melodici, dal quale Beethoven trarrà più tardi gli effetti che lo distinguono.

OPERA 22

Sonata per piano N. 11, in si bemolle maggiore.

Dedicata al Conte von Browne.

Allegretto con brio – Adagio con molta espressione – Minuetto – Rondò. Allegretto.

Terminata prima del 1800, ma pubblicata nel 1802. Secondo il Lenz quest'opera, di uno stile più elevato delle sonate precedenti, è una magnifica e trionfale epopea e chiude la prima maniera beethoveniana. Lo stesso Lenz paragona il maestoso Allegro a un pilone che conduce a un monumento: l'Adagio, il quale già rivela la seconda maniera, mentre, nel complesso, la Sonata aderisce ancora allo stile di Haydn e di Mozart.

Dell'Adagio, che il Griepenkerl nel 1838 chiamò *dei Cigni* (e la denominazione gli è rimasta) l' Ulibicheff ha scritto:

L' Adagio canta nella maniera e nei gusti delle arie italiane dello scorso secolo, con una profusione di squisiti ricami, come i grandi cantanti d'allora sapevano inventare. Non mancano anche i ritornelli... Ma ciò che non sarebbe venuto in mente ad alcun maestro italiano è l'accompagnamento notturno e vaporoso che Beethoven ha conferito a talune frasi di questo canto ineffabile che sembra chiedere alla terra una gioia che gli stessi fortunati non trovano e che il grande artista non aveva neppure la consolazione di sperare. Nulla, nella musica, esprime, come certe melodie di Beethoven, la sete di una felicità impossibile, lo slancio passionale verso l'ignoto per il quale esiste in tedesco una parola intraducibile: *Sehnsucht*.

Una riserva. Affermando che ai nostri maestri non sarebbe venuto in mente di accompagnare la melodia del tipo di questo Adagio con vaporosità notturne, il critico ha dato prova di conoscere troppo mediocremente i musicisti italiani sacri e profani. Basti citare Monteverdi e Vivaldi nei quali la mistione della melodia, dirò così, esteriore, con gli accenti che suscitano il senso del mistero e del trascendente costituisce una caratteristica che precorre, appunto, il genio di Beethoven.

Del Minuetto lo Scuderi scrive che esso, semplice e tutto grazia, è settecentesco, ma già esprime quella tendenza al romanticismo trascendentale che incomincia a conquistare lo spirito di Beethoven; in esso, più che la musica da ballo, sono da ricercare le emozioni di natura drammaticamente soggettiva suscitate, appunto, dalla danza.

A tante storiche opinioni mi permetto aggiungere la mia. Non mi sembra che il secondo tempo giustifichi gli entusiasmi che lo hanno fatto denominare l'*Adagio dei Cigni*, almeno quando lo si paragoni agli altri Adagi, anche del Beethoven anteriore, e ha perfettamente ragione il Prod'homme giudicando che la parte più importante della Sonata è il primo tempo, davvero notevole per la freschezza e la potenza dei motivi. Per il Minuetto ascoltabilissima è l'osservazione, sopra citata, dello Scuderi, e dirò, infine, che il Rondò è una pagina non indegna del maggiore Beethoven.

OPERA 23

Sonata per piano e violino N. 4, in la minore.

Dedicata al Conte Moritz von Fries.

Presto – Andante scherzoso, più Allegretto – Allegro molto.

Elaborata, insieme con la Sonata gemella op. 24, fra il 1799 e il 1800 e pubblicata con questa sotto il solo numero op. 23, assunse, poi, da sola, il numero d'op. 23. Secondo Thayer–Riemann questa sonata

manca di colore, rivela una certa secchezza, una certa uniformità. Il Wasielewski, invece, la giudica più beethoveniana dell'op. 24. Tuttavia, nel suo complesso l'op. 23 è sembrata ai critici, favorevoli o sfavorevoli, molto importante. Longo e Cantani scrivono che nel primo tempo domina una grande vivacità ritmica e una intensa passionalità, temperate da episodi tenui e graziosi; nel secondo tempo « la grazia, sorride col suo lieve passo di danza» e il terzo tempo ha « una passionalità maggiore e più intensa» del primo tempo.

OPERA 24

Sonata per piano e violino N. 5, in fa maggiore (Sonata della Primavera).

Dedicata al Conte Moritz von Fries.

Allegro – Adagio molto espressivo – Scherzo, Allegro molto – Rondò – Allegro ma non troppo.

Elaborata dal 1799 al 1800 e pubblicata, insieme con la Sonata gemella op. 23, nel 1800, è stata chiamata *della Primavera*, per la sua grazia serena. Segnalo particolarmente la seconda parte dell'Adagio e il Rondò.

L'hanno chiamata *della Primavera* e realmente essa è tutta letizia, tutta festosità. Ha un andamento rapido, spedito. Anche dall'andante è bandita ogni malinconia; c'è semplice pensosità, chiusa da quella specie di *carillon*, seguìta dal Rondò che contiene una melodia, di sapore popolare, ricorrente più volte, e le due ultime con quel delizioso pizzicato. Caratteristica generale: una mirabile semplicità.

Non è una descrizione oggettiva della primavera, ma l'espressione di una gioia ingenua che può essere data non più dalla primavera che da una bella, calda giornata d'autunno con la visione degli alberi carichi di frutti.

A chi dice che Beethoven è sempre complicato, cerebrale, metafisico, imponete, come penitenza, di imparare a memoria questa Sonata che vorrete poi confrontare con le opere più pure di Mozart per constatare quale *nuova* semplicità ha scoperto Beethoven dopo Mozart.

Bisogna aggiungere che c'è chi ha trovato nella stessa perfetta felicità di questa primavera una atmosfera di deliziosa malinconia. Nel romanzo di Margaret Kennedy: *A long time ago* (*Tanto tempo fa*) si legge :

. . . È la *Sonata della Primavera* di Beethoven . . . Il limpido fiume di quella musica scorre indifferente e riempie le nostre anime di una tormentosa dolcezza. Ci parla questa musica di un'epoca della nostra vita che non tornerà mai; epoca che forse non c'è mai mai stata, ma che poteva esserci. Nella nostra giovinezza, il mondo non fu mai così tenero, così vivo, ma nelle profondità della memoria e del rimpianto dove la nostra andata giovinezza si riflette riusciamo a ritrovare quelle tinte celesti, e ci pare di sapere quello che abbiamo perduto. Certamente qualcuno che ci amava ci è passato vicino, in quei giorni, ed è subito scomparso nella folla degli anni, un altro *io* nelle cui braccia si poteva essere felici, sereni e ricchi di tenerezza. Ma quel tragico amante è senza volto.

Paragoni il lettore questo passo a quello di d'Annunzio per il « Trio degli Spiriti » (op. 70, n. 1).

OPERA 25

Serenata per flauto, violino e viola, in re maggiore.

Entrata. Allegro – Tempo ordinario d'un Minuetto – Allegro molto – Andante con Variazioni – Allegro scherzando e vivace – Adagio – Allegro vivace.

Composta nel 1796–97, pubblicata nel 1802. Appartiene allo stesso genere della Serenata op. 8. Forse ne sarà causa involontaria il flauto, ma certo è che questa *Serenata*, sebbene posteriore all'op. 8, sembra assai più aderente allo spirito settecentesco, e quindi meno beethoveniana.

Lo stesso Beethoven ne fece un adattamento per piano e flauto (o violino). Vedi op. 41.

OPERA 26

Sonata per piano N. 12, in la bemolle.

Dedicata al Principe Carlo von Lichnowsky.

Tema con Variazioni. Andante – Scherzo. Allegro molto – Marcia funebre sulla morte di un eroe – Allegro.

Forse cominciata ad elaborare fra il 1799 e il 1800 e finita nel 1801. Pubblicata nel marzo 1802. Per coloro che ammettono la distinzione delle tre maniere di Beethoven questa Sonata corrisponde all'inizio della seconda maniera; per coloro che le negano segna egualmente un

notevole distacco dalla produzione precedente, nel senso che più profonda è in essa la drammaticità di Beethoven, in coincidenza con una delle fasi più tragiche della sua vita: la manifestazione della sordità, e, in antitesi, l'amore per la Guicciardi.

Il Vermeil, a proposito del ciclo delle Sonate che si apre, appunto, con l'op. 26, scrive: « Questa volta è la rottura completa del quadro tradizionale ».

Osserva il Lenz che questa Sonata si potrebbe considerare la più perfetta di tutte, nel senso che la pienezza della forza e dell'espressione coincide con la perfezione della forma.

Altra osservazione del Lenz. Mentre non poche delle maggiori Sonate hanno carattere sinfonico e sforzano, talvolta, i limiti delle risorse della tastiera, la Sonata op. 26 non supera le possibilità tecniche dello strumento; eppure, malgrado il carattere rigorosamente pianistico, gli effetti, ad esempio, della *Marcia funebre* non sono inferiori, per maestosità e per potenza, a quelli di un'orchestra, e anche da tal punto di vista, la Sonata op. 26 costituisce un miracolo della tecnica pianistica, a proposito della quale lo Scuderi richiama l'attenzione dello studioso sulla incredibile semplicità di mezzi coi quali Beethoven ottiene, in questa Sonata, effetti profondi e grandiosi.

Il primo tempo (Andante con Variazioni) ci ricorda, secondo Lenz:

quei giorni d'autunno che riassumono i tesori della bella stagione e sembrano rievocare gli incantesimi della campagna, e si chiude con una frase melodica nella quale cielo e terra si confondono. Lo Scherzo è incisivo, spirituale, cupamente allegro.

Il terzo tempo, il cui titolo italiano: *Marcia funebre sulla morte di un eroe*, si deve allo stesso Beethoven, è quello che ha suscitato la particolare celebrità di questa Sonata.

La morte ha inflitto uno di quei colpi che scuotono il mondo e si riflettono dolorosamente nel cuore delle nazioni, ma improvvisamente i tamburi rullano gioiosi; gli oboe e i pifferi rispondono dall'alto con grida di trionfo; si prova l'effetto di una commozione elettrica. Non è l'immagine alata e radiosa della gloria che aleggia su questa tomba storica a consacrarla per sempre? Ciò è veramente grande e sublime. Confesso, senza timore, che questa marcia funebre mi piace più di quella della *Sinfonia eroica* (Ulibicheff).

Nulla di più lugubre, di più grandioso. Si assiste ai funerali delle gioie e delle glorie del mondo; rulli di tamburi salutano il corteo al suo passaggio. Questa marcia è la madre naturale delle marcie funebri composte e sotterrate poi sotto la polvere delle scatole nei negozi di musica ... fatta eccezione per quella di Chopin (Lenz).

Resta sottinteso che il Lenz aggiungeva, come eccezione, l'altra marcia funebre di Beethoven nell'*Eroica*, e che oggi vi aggiungiamo noi quella del *Sigfrido* wagneriano. È stato affermato che la *Marcia fu-*

nebre della Sonata op. 26 fu composta per la morte del principe Luigi Ferdinando di Prussia. Errore, perchè il principe morì alcuni anni dopo, nel 1806. « La marcia celebra un eroe che non fu mai e che sempre sarà » (Lenz) e, data la sua brevità e i minori mezzi di espressione, essa, come ho detto, non è meno grandiosa e sublime di quella dell'*Eroica*.

Non è superfluo aggiungere che, secondo il Ries, Beethoven compose questa *Marcia funebre* in seguito ai grandi elogi tributati, dai suoi amici, a quella dell'opera *Achille* del Paer. Ma l'Ulibicheff lo smentisce affermando che l'*Achille* fu rappresentato per la prima volta nel 1806 ed è quindi posteriore di circa quattro anni alla Sonata. Ma su questo argomento tornerò fra poco.

Infine, debbo avvertire che questa Marcia funebre fu strumentata dallo stesso Beethoven nel 1816 e costituisce l'ultimo dei quattro pezzi di musica da lui composti per il dramma *Leonora Prohaska*. Vedi più minute notizie al N. 202.

L'ultimo tempo è vivace, brillante, e coi due primi tempi sembra in pieno contrasto con la *Marcia funebre*, ma il contrasto, in parte è apparente, in parte è voluto, ed è verosimile la supposizione del Wasielewski che Beethoven avesse presente l'episodio del *Wilhelm Meister*, quando, terminati i funerali di Mignon, il poeta fa pronunziare agli assistenti le parole: « Sì ritorniamo alla vita. Il giorno ci dia il lavoro e la gioia . . . ».

Qui pure è il dualismo, quasi sistematico, di Beethoven tra la gioia e il dolore, con l'affermazione finale del trionfo della Vita.

Vale la pena, infine, di rammentare che questa Sonata inspirò a Gabriele d'Annunzio il seguente sonetto dell'*Intermezzo*:

L'Apoteosi.

Funebre sotto il cielo jacintèo
passa la teoria lungo la sponda
del fiume che travolse già nell'onda
mitica il mozzo capo d'un Orfeo.

Alto con lento gesto il Corifeo
guida i lenti inni a cui par che risponda
presso e lungi la selva gemebonda
dei lauri folti come su 'l Peneo.

Poi tace il coro. Sorge una sovrana
voce e attinge tal ciel che dal regale
carro si china a beverla anche Febo;

mentre nel sommo Azzurro transumana
rapito su per 'l turbine vocale
il visibile spirto de l'Efebo.

Lo studio che su questa Sonata pubblicò Henri Quittard nella « Revue Musicale» di Parigi (fasc. del 1° ottobre 1909) solleva osservazioni e quesiti.

Anche il Quittard. come il Lenz, rileva che questa Sonata, sebbene non manchi di effetti, per dir così, orchestrali, non sforza i limiti della tastiera, neppure di una tastiera del 1801. Non concorda, invece, col Lenz, nel giudicare « incisivo, spirituale, cupamente allegro » lo Scherzo, perchè gli sembra che soltanto il terzo aggettivo, e anch'esso malamente, possa convenire. « *Allegro* suggerisce un'idea di gaia freschezza che questo Scherzo non sembra esprimere ». E l'avverbio *cupamente* dovrebbe essere sostituito dall'aggettivo *melanconico*. E quel tanto di melanconia sembra messo per preparare l'uditore alla *Marcia funebre*. Il Quittard, inoltre, si domanda, senza risolvere il quesito, come mai Beethoven abbia chiuso la *Marcia funebre* tra gli altri due tempi che non sono funebri, ma leggeri. A tale quesito, legittimo, ho risposto più sopra.

Un'altra osservazione del Quittard molto importante. Questa *Marcia funebre*, sebbene composta per piano, è una vera e propria marcia funebre destinata a un corteo e ha carattere prettamente militare: scandisce il passo degli accompagnatori; insomma sentite gli strumenti a fiato e i tamburi. Bisogna quindi venire alla conclusione che Beethoven, pur compiendo il miracolo di contenere la Sonata nei limiti del pianoforte, abbia *pensato* orchestralmente questa Marcia. Ora è strano che il Quittard sembri ignorare che quindici anni dopo lo stesso Beethoven strumentò questa *Marcia* e che il Quittard non si sia preoccupato di analizzare tale strumentazione.

Il Liuzzi istituisce un acuto paragone tra la *Marcia funebre* della presente Sonata e quella della *Sinfonia Eroica*. La prima è una vera e propria marcia funebre da corteo:

> Solenne, robusto, muove un corteo di guerrieri, i cui passi premono pesantemente sul suolo, le cui statute poderose riempiono l'occhio del riguardante. Un ritmo austero e grave misura il moto e il respiro, tronca il saluto rombante dei tamburi, scandisce gli squilli altosonanti . . . Rappresentazione sì d'epica fermezza e grandezza, ma di carattere descrittivo, preludente se mai a quell'altra pagina di sonante epopea che a Sigfrido compone, nel *Crepuscolo degli Dei*, il canto funebre.

Nella trenodia dell'*Eroica*, invece:

> si cercherebbero invano allusioni narrative o intendimenti di descrizione esteriore . . . A differenza degli elementi rappresentativi che nella marcia funebre della Sonata si plasmano come in gagliardo altorilievo, qui aleggia invece e trascorre per infiniti poetici spazi uno spirito totalmente preso di contemplazione ideale.

L'analisi sopra citata del Quittard solleva un altro curiosissimo quesito. In un supplemento allo studio pubblicato nel fascicolo del 1° dicembre 1901 della stessa « Revue Musicale » egli esamina a fondo la questione dei rapporti tra la *Marcia funebre* dell'*Achille* del Paer e questa di Beethoven. Come si è detto più sopra, l'Ulibicheff smentisce il Ries quando questi afferma che Beethoven compose la sua Marcia per emulare il Paer, in quanto l'opera del Paer fu rappresentata nel 1806 e sarebbe quindi posteriore di quattro anni alla Sonata.

Il Quittard sembra ignorare la smentita dell'Ulibicheff, ma si occupa a lungo della Marcia del Paer, la cui opera egli rintracciò nel manoscritto inedito al Conservatorio.

Il Quittard afferma che l'*Achille* fu rappresentato per la prima volta a Vienna nel 1801 e ripreso a Dresda nel 1806. Avrebbe, dunque, ragione il Ries, nell'affermare che Beethoven può avere udito l'opera del Paer. Ma il Quittard ha ben altro da dire; rileva, cioè, fra le due Marce, singolarissime analogie, fra le quali curiosissimo il fatto che, contrariamente alla tradizione, il Paer fa tacere gli strumenti a corda e limita l'orchestra agli strumenti a fiato e ai « timpani coperti » proprio quel ruolo di tamburi che Beethoven fa imitare dal piano. Avverto i tecnici che si interessassero al curioso quesito, che il Quittard riproduce il testo musicale del Paer.

Chiudo rilevando che la *Marcia funebre* del Paer accompagna il corteo funebre dei guerrieri che conducono ad Achille il cadavere di Patroclo. E Achille, quando il corpo dell'amico diletto è giunto davanti alla tenda, intona il canto:

Ecco il suo busto esangue.
Vedi quel caro sangue
Vedi la sua ferita.

Sono parole che stanno benissimo anche con la *Marcia funebre* di Beethoven.

OPERA 27

Due Sonate per piano, N. 13 e 14.

Composte nel 1801, pubblicate nel 1803, portano il titolo: *Sonate quasi una fantasia*. Il Prod'homme osserva che con le parole: *quasi una fantasia*. Beethoven ha voluto intendere che egli accentuava, definitivamente, l'abbandono della struttura tradizionale, già iniziata con la precedente Sonata op. 26. per seguire una forma più libera. meno rego-

lare, e approva il Chantavoine che interpreta: *quasi una fantasia* nel senso: « come un'improvvisazione ».

Le due Sonate portano un medesimo numero, ma furono pubblicate separatamente e hanno avuto una fortuna diversissima, quando si consideri che la seconda è nientemeno che la Sonata al *Chiaro di luna*.

Queste due opere, esprimono due aspetti diversi di un medesimo stato d'animo. Stesso preludio introduttivo, stesso intermezzo, stessa esplosione, nel finale, delle forze fino allora trattenute. Ma nel *Chiaro di luna* c'è la passione pura e non l'*humour* (Vermeil).

N. 1 (in mi bemolle maggiore).

Dedicata alla Principessa Giovanna Liechtenstein.

Andante – Allegro molto e vivace – Adagio con espressione – Allegro vivace.

L'Andante è un tema semplice, esposto *pianissimo*, e per il suo carattere grave, di stile religioso, è stato adattato, più tardi, alle parole del *Kyrie*.

È seguìto da un tempestoso Allegro che cede poi nuovamente il passo al primo tema.

L'Adagio, dei più beethoveniani, è breve ed è « attaccato subito » dall'Allegro finale che deve essere trattato come una fuga, sebbene tale non sia (Wartel).

Nell'Adagio il Lenz riconosce una certa analogia, se non nella forma nello spirito, con l'aria di Florestano del *Fidelio*. Lo Scuderi definisce ampia e molto bella la melodia dell'Adagio, ma ritiene che dei quattro tempi il più interessante sia l'ultimo.

Notevole il fatto che l'Allegro finale sia seguìto da un fugace richiamo dell'Adagio per chiudersi con un brevissimo Presto, potente e tipicamente beethoveniano. Questo richiamo inaspettato dell'Adagio conferma il procedimento anti-tradizionale di questa « quasi fantasia ». È strano che nessun autore sopra citato abbia richiamato l'attenzione sul fatto che le primissime battute dell'Adagio, specie nella ripresa dell'ultimo tempo, sono identiche a quelle del miracoloso Largo del concerto op. 37.

Nel complesso, appare esatto il giudizio del Lenz che questa Sonata n. 1, sebbene distanziata della formidabile gemella, è una opera di alta ispirazione.

N. 2 (in do diesis minore).

Dedicata alla Contessa Giulietta Guicciardi.

Adagio sostenuto – Allegretto – Presto agitato.

È universalmente nota col titolo di *Sonata del chiaro di luna*, non dovuto all'autore, ma al Rellstab (1799–1860) che paragonò l'effetto del primo tempo alla luce lunare sul lago dei Quattro Cantoni. A parte i Quattro Cantoni, rare volte una definizione è stata più felice. Realmente l'Adagio suscita l'impressione di un notturno lunare. È forse la più famosa, la più eseguita delle Sonate per piano di Beethoven. Ne fu ispiratrice Giulietta Guicciardi che all'amore di Beethoven preferì quello di un conte Gallemberg, mediocre autore di balletti.

L'Adagio è una di quelle poesie che il linguaggio umano non giunge a definire (Berlioz).

Sembra di vedere, in mezzo a una pianura arida e deserta, una tomba immensa, un frammento di luna che l'illumina e il genio del dolore che l'interroga. Soffi di melodia si sprigionano da questa tomba come le risposte di una ombra dolente che piange sul proprio nulla. Dopo che ha cessato di parlare non resta più, nelle sei ultime battute, che la voce dominatrice della morte, sempre insistente, sempre la stessa, dal principio alla fine (Ulibicheff).

L'inimitabile Adagio riposa lento, quasi immobile sul persistente arpeggio di tonica che lo avvolge tutto nella calma e triste atmosfera (Leoni).

L'Allegretto, «un fiore tra due abissi» (Liszt), scherzo e danza ideale, contrasta efficacemente con l'Adagio, di cui pare conservi un non so che di profonda tristezza, trasfigurata da un sorriso di novella luce. Il terzo tempo fa pensare a una tempesta dello spirito, in cui v'è dolore, desiderio, disperazione, un non so che di sfrenato che grida una sua gioia, sia pur dolorosa (Scuderi).

Vale la pena di riferire un episodio narrato da Berlioz, in quanto esso riassume i sentimenti che la meravigliosa Sonata ha suscitato nel corso di un secolo. Racconta, dunque, il grande compositore francese che una sera Liszt si trovava in un salotto con altri amici. A un dato istante parve che la luce tendesse a spegnersi. A chi accorreva per ravvivarla, Liszt chiese invece l'oscurità completa per eseguire la sonata beethoveniana:

Allora in mezzo alla tenebra la nobile elegia si innalzò nella sua sublime semplicità. Tutti fremevano in silenzio, compresi di rispetto, di religioso terrore, di dolore poetico e senza le benefiche lacrime che ci vennero in aiuto, credo che saremmo soffocati. Le grandi Sonate di Beethoven serviranno di scala metrica per misurare lo sviluppo della nostra intelligenza musicale.

La maggior parte dei critici è concorde nel ritenere che la Sonata esprima realmente lo stato d'animo di Beethoven connesso all'episodio d'amore non corrisposto per la Guicciardi. Il Bellaigue interpreta

l'Adagio come una austera confessione d'amore e il finale come il presentimento della tragica ripulsa. E il d'Indy:

Questa Sonata sembra il primo segno del turbamento suscitato nello spirito di Beethoven dalla passione incipiente; per la prima volta egli esprime la sua vita nella sua arte.

Tutto ciò merita un commento. Nulla da eccepire all'ipotesi che questa Sonata abbia avuto origine occasionale dall'amore per la Guicciardi; ma a un patto: che si applichi a questo caso il pensiero formulato da Leopardi nell'*Aspasia*, e cioè che il poeta vagheggia nell'amore « la figlia della sua mente, l'amorosa idea».

A quella eccelsa imago
Sorge di rado il femminile ingegno:
E ciò che inspira ai generosi amanti
La sua stessa beltà, donna non pensa,
Nè comprender potria.

E infatti l'idoleggiata Guicciardi non comprese. Per valutare, dunque, questa Sonata bisogna salire molto più in alto di quanto possa essere un episodio amoroso; innalzarsi, cioè, a una visione ideale della vita e della morte. Col *Chiaro di luna* Beethoven inaugura quella che sarà la caratteristica fondamentale della sua opera: descrizione umanissima delle passioni, ma sollevamento di esse a significato universale.

* * *

Livio Iannattoni, in un articolo intitolato: *L'Adagio della Sonata al Chiaro di Luna* nella « Gazzetta delle Arti » di Roma (5–11 gennaio 1946) dopo aver rilevato che l'Adagio ha influito sul *Notturno* n. 10 in mi min. di John Field, su quello postumo di Chopin, op. 72, n. 1 e sul tema del preludio orchestrale che precede il coro dei guerrieri nel secondo atto della *Norma* di Bellini, conclude:

In tal modo si spiegherebbero ancor meglio le influenze che l'Adagio ebbe su Field e Chopin, i maggiori artefici del *Notturno*, e trascurando le composizioni mozartiane, che di notturno non hanno che il nome, si dovrà dare a Beethoven la paternità di questa forma musicale, che generalmente è attribuita ad altri.

Nè basta. Aggiunge l'Iannattoni:

L'influenza dell'adagio sublime non si esaurisce nemmeno nel campo artistico–musicale. Anche la scienza ha voluto dire la sua in proposito, e qualche anno fa la composizione diede felici risultati persino applicata alla psicoterapia. E non basta. . . . Il celebre fisiologo M. L. Patrizi, famoso per aver dato spiegazione scientifica a parecchie manifestazioni e fenomeni artistici . . ., così concludeva magistralmente le sue impressioni sull'arte del nostro compositore alle quali non sa-

premmo aggiungere altro che parole inutili. La creazione bethoveniana, più che da immagini del mondo esteriore, visuali ed uditive, attinse alle sorgenti dei sensi e sentimenti interni e alle loro più complesse e voluminose strutture – forme emotive e passionali – entro cui la mutevole intensità dell'urto e del bòmbito del cuore costituisce la nota dominatrice. Come la lirica di tal un nostro grande poeta soggettivo, non melico e non colorista, la musica di Beethoven è proceduta più dal di dentro che dal di fuori dell'organismo procreante: essa arriva al cuore perchè in realtà parte da un altro cuore, questo e quello quasi allacciati insieme sul percorso fatale d'un cerchio, immutabile come l'orbita d'una energia cosmica. Ed ecco perchè prescindendo dall'universalità della lingua musicale, un genio pari suo trionfa come comunicativa, fra moltitudini di diversa razza, più di quanto non possa un titano del pensiero o della parola, venuta dalla stessa terra; ecco perchè, quale affratellatore d'anime Ludwig van Beethoven sta più in alto di Emanuel Kant e di Wolfango Goethe.

Il Prod'homme ricorda che questa Sonata è stata celebrata nella letteratura, nella pittura, nell'incisione.

Vedi l'ultima nota all'op. 62.

OPERA 28

Sonata per piano N. 15, in re maggiore.

Dedicata a Giuseppe Edlen von Sonnenfels.

Allegro - Andante - Scherzo. Allegro vivace - Rondò, Allegro ma non troppo.

Composta nel 1801, pubblicata nel 1802. Fu chiamata la *Pastorale* dall'editore Cranz, probabilmente per il finale che, secondo Reinecke, fa pensare a suoni lontani di campane e al mormorìo della foresta. Anche il Lenz riconosce al Rondò il carattere di pastorale, e quasi di *berceuse*. L'Allegro è di una maschia gravità, sublime e amabile nella sua dolcezza (Marx). L'Andante è una meraviglia di grazia (Wartel) e, malgrado la sua gravità, non ha, come si è opinato, il carattere di una marcia funebre (Prod'homme). Secondo Czerny questo Andante fu per molto tempo una pagina favorita di Beethoven che amava suonarla per sè. Tutti i critici convengono nel rilevare che, con questa Sonata, Beethoven accentua il suo distacco dal clavicembalo per conferire al pianoforte una potenza che sempre più si avvicinerà alla musica sinfonica.

Riassuntivamente, il d'Indy scrive che quest'opera, anteriore, sebbene porti il N. 28, all'opera 27:

sembra essere la confessione fatta ai campi e ai boschi, di un istante di calma felicità, prima dell'aurora dell'amore per la Damigella Contessa Giulietta Guicciardi.

Innegabilmente, rare volte un titolo attribuito da altri che non fosse l'autore, fu più indovinato di quello del Cranz. Il Rondò finale, come espressione di felicità campestre, è una pagina di indicibile bellezza. In due punti c'è un motivo col quale Beethoven sembra aver voluto rievocare le ingenuità del *carillon* e della *boîte à musique*.

Ma questo Rondò si distingue per un altro valore storico. Il Settecento, dal quale Beethoven si muove per superarlo, è proprio il secolo specifico della poesia e della musica pastorale. Ma nel complesso tutte queste musiche agresti, qualunque ne sia l'autore, si somigliano nel colore del secolo. Beethoven, appunto con questo Rondò, crea un nuovo colore, un nuovo accento della musica pastorale, crea cioè il naturalismo che definirò *drammatico* della prima metà del secolo XIX. L'Allegro finale dell'opera 28 preannunzia la Sesta, e di esso si può ripetere ciò che è stato osservato per i Minuetti beethoveniani, i quali non esprimono più la civiltà delle trine e delle parrucche e si trasformano nella vastità dello Scherzo.

In una minuta analisi della *Sonata pastorale*, pubblicata nella « Revue Musicale» di Parigi (fasc. 1° settembre 1909) Henri Quittard osserva, innanzi tutto, che Beethoven, mentre con la *Patetica* (composta due anni prima) guarda ancora, almeno in parte, al passato, con la *Pastorale* già è rivolto intieramente all'avvenire.

Ottimo anche il rilievo che la natura, la campagna amata e descritta da Beethoven non è quella tragica, impenetrabile, fantastica dei romantici tipo Byron e Berlioz, ma quella calma, serena dei classici.

Non meno interessante il paragone che il Quittard istituisce fra la Sonata e l'omonima Sinfonia per segnalarne le diversità e le molte analogie. Al primo tempo della Sonata, ad esempio, si potrebbe bene applicare la didascalia del primo tempo della Sinfonia: « Gradevoli impressioni giungendo in campagna». E nell'una e nell'altra « la danza dei contadini». Nella Sonata manca l'uragano, ma c'è qualcosa che può corrispondere al *ranz des vaches*. Colgo questo paragone del Quittard, per segnalare una terza composizione pastorale con le stesse analogie: è la Sonata per piano e violino, op. 31, n. 3, alla quale rimando il lettore.

V. Terenzio, poi, ha rilevato affinità di questo Rondò con quello del concerto per violino, op. 61 (v. a questo numero).

OPERA 29

Quintetto per due violini, due viole e violoncello, in do maggiore.

Dedicato al Conte Moritz von Fries.

Allegro Moderato – Adagio molto espressivo – Scherzo. Allegro-Presto.

Pubblicato nel 1891 (1). Secondo il Lenz è una composizione capitale e il Presto «una delle concezioni più poeticamente fantastiche» di Beethoven:

È tagliato da un Andante con moto scherzoso, sorta di recitativo che lancia come una specie di sfida in questo mondo di fate dai piedi leggieri.

Ma chi ha particolarmente analizzato e magnificato il quintetto è l'Ulibicheff, che con ben otto fitte pagine di stampa si è abbandonato a un'interpretazione programmatica la cui lettura non consiglio, pena l'idrofobia, agli avversari del programmismo applicato alla musica pura.

Secondo l'Ulibicheff, dunque, il primo tempo (Allegro moderato) si compone di tre temi, il primo dei quali esprime «un pensiero che fermenta e si elabora, incerto di ciò che deve produrre»; il secondo indica: «un principio di resistenza che finisce col diventare aggressivo e conduce a una lunga lotta»; il terzo è costituito da «una melodia calma e suasiva, la quale sembra voler esercitare la funzione di mediatrice»; e infatti «essa si svolge in diversi toni, tenta vari argomenti e riesce bellamente nel suo compito». Gli accenti trionfali del violino e una triplice salva di trilli annunciano che la resistenza si è piegata dinanzi alla volontà e che il libero arbitrio è d'accordo con se stesso.

Veniamo all'analisi del secondo tempo, l'Adagio:

---

(1) Per la storia. Dall'«Intelligenzblatt» del giugno 1801: «Beethoven pubblicherà una delle sue nuove opere a totale beneficio della figlia di Bach, affinchè la buona vecchia possa ricavarne qualche profitto». Il Rolland, dal quale rilevo la notizia, aggiunge che si tratta, indubbiamente, dell'op. 29.

Narra il Ries che questo Quintetto fu venduto a un editore di Lipsia, ma fu rubato a Vienna e fu pubblicato improvvisamente dalla Casa Artaria. Essendo stato copiato in una sola notte, conteneva innumerevoli sbagli, mancavano intiere battute. Beethoven in questa occasione agì con abilità. Pregò Artaria di mandargli le cinquanta copie già stampate per correggerle e dette al Ries incarico di eseguire le correzioni in modo così grossolano da renderle invendibili. Il Ries eseguì l'ordine e Artaria, per evitare un processo, fu costretto a distruggere le lastre.

L'anima, dopo la lotta che ha sostenuto, si riposa nella calma di un partito preso. Il primo violino lancia qualche piccola frase troncata e interrogativa che il violoncello gli rinvia, alla guisa di persone che rispondono ripetendo la domanda, mentre il secondo violino contraddice tutti con una opposizione sincopata. Ma questo dibattito non giunge mai a un'effettiva importanza. È sufficiente che il tema si riaffacci per conciliare tutte le opinioni, tanto il suo aspetto è nobile e imponente, tanto la sua parola è persuasiva, tanta è la sicurezza di sè. L'obbedienza che gli è stata tributata diventa, verso la metà del pezzo, grazie al mirabile effetto d'arpa, un solenne omaggio. Alla 111ª battuta si rivela una notevolissima intenzione del compositore. Il tema che, malgrado la frequenza delle sue entrate, non aveva ancora sviluppata tutta la sua frase, la svolge completamente per la prima e per l'ultima volta. Dopo ciò tutto è detto. Non restano più che i soli echi del tema, i quali si ripercuotono, nel primo violino, di distanza in distanza. L'Adagio si evapora in una specie di addio. Le pause finiscono con lo spegnere le note.

Quanto al terzo tempo, lo Scherzo, l'Ulibicheff lo considera come l'espressione del divertimento o riposo che segue ai grandi lavori dello spirito e dice che questo accostare e alternare le espressioni gravi alle leggere risponde a quell'equilibrio morale, conforme alle leggi dell'organizzazione umana, sul quale si è conformata, tradizionalmente, l'architettura delle Sonate, dei Quartetti, delle Sinfonie. E aggiunge, non senza bonomia:

Kant, che tutte le sere giocava alle carte, aveva il diritto e forse l'obbligo di perdere qualche moneta e qualche ora del suo tempo, poichè il mondo ci guadagnava la *Critica della Ragion pura*, opera che, forse, avrebbe ammazzato l'autore senza quel serale diversivo (1).

Ma l'Ulibicheff riserva tutto il suo entusiasmo per il tempo finale, il Presto:

la cui originalità fantasmagorica non è stata eguagliata da nessuno, nè superata dallo stesso Beethoven; opera della prima maniera che porta già i segni delle più avanzate espressioni della terza maniera, con l'interpolazione di alcune righe assolutamente estranee al resto.

---

(1) Non capisco perchè l'Ulibicheff, una volta inforcati i trampoli della ermeneutica e della metafisica, ne sia disceso per lo Scherzo, riducendolo alle funzioni di una partita di carte, sia pure kantiana. Ammessa la sua interpretazione mi sembra ovvio considerare lo Scherzo (che specialmente nella seconda parte ha un suo andamento drammatico), non come un allegro riposo, ma come un intermezzo, destinato ad annodare la patetica grandezza dell'Adagio con la potenza vittoriosa del Presto, del quale può essere considerato anche come l'introduzione preparatrice. A sostegno di questa impressione potrei citare che lo stesso Ubilicheff, in altra parte del suo libro, giustamente avverte che lo Scherzo in Beethoven non è sempre uno scherzo, cioè un giuoco, un divertimento, ma assume caratteri diversi e persino opposti, cioè addirittura anche drammatici. E cita quello della Sonata op. 10 e della Quinta Sinfonia. Possiamo anche aggiungervi lo Scherzo del presente Quintetto.

Ed ecco la curiosa interpretazione del Presto che riassumo con le sue stesse parole:

Fin dalle prime battute noi ci sentiamo come trascinati da un turbine; fulmini e lampi si incrociano. È un uragano ? No, il seguito della musica ci fa pensare che si tratta di una festa nelle regioni dell'aria, cortei e danze di silfidi, illuminati da celesti fuochi artificiali. Ma ecco che « il tema fulminante riappare e vi precipita con fracasso nella seconda parte del finale, più stupefacente ancora della prima». Passiamo a un sogno ? Parliamo piuttosto di una *visione*, termine più conforme alla solennità profetica con la quale si inizia il primo tempo del Quintetto. Fino alla prima parte del Presto abbiamo avuto il presentimento della visione. Con la seconda parte il velo delle nubi e la cintura dei lampi spariscono e *noi vediamo*. Su tutti i temi che persistono appare un'altra più potente voce, « con imitazioni canoniche spaziate e grandiose». È una voce imperativa dinanzi alla quale tutte le altre si piegano e fanno silenzio ; poi anch'essa tace; l'incantesimo è avvenuto, e comincia l'Andante in la maggiore, nel quale la visione celeste sorride nello splendore di un istante per spegnersi poi improvvisamente « perchè la visione della felicità è la più fuggitiva di tutte le visioni. Essa non dura che qualche secondo e sembra promettere l'eternità». Poi il Presto riprende; ma il sorriso beatifico, l'Andante, sboccia di nuovo, seguito dalle « cascate del tempo primo» che si precipitano sulle frasi che precedono la conclusione e risuonano come un immenso grido di vittoria.

Ho voluto dedicare tanto spazio a un'opera che non è tra le culminanti di Beethoven perchè il significato dell'atteggiamento dell'Ulibicheff merita la massima attenzione.

Non dimentichiamo, innanzi tutto, che l'Ulibicheff fu, a suo tempo, il massimo apologeta di Mozart e, mentre comprese e ammirò, come pochi altri, il Beethoven della prima e, in parte, della seconda maniera, ripudiò quello della terza, accusandolo di avere deviato la musica dalla sua sfera naturale verso l'astrazione. Vale la pena di riferire le sue stesse parole:

Beethoven sperava di trovare in certe agglomerazioni di note, non ancora tentate e giudicate impossibili un mezzo per enunciare idee astratte, un organo nuovo che doveva innalzare l'arte musicale alla dignità degli insegnamenti morali, filosofici e storici o addirittura all'altezza di una rivelazione (1).

---

(1) Nè a questa si limitavano le critiche dell'Ulibicheff, secondo il quale Beethoven avrebbe forzato la giusta dimensione delle opere di musica strumentale, superando il grado di resistenza e di ricettività degli ascoltatori; avrebbe soppresso, sacrificando la melodia, le naturali proporzioni tra la melodia e le altre espressioni musicali; infine avrebbe « violato le regole fondamentali e più elementari dell'armonia, con *accordi falsi*, con agglomerazioni di note intollerabili per chiunque non sia totalmente sprovvisto d'orecchio». Iddio del cielo, che cosa direbbe oggi questo caro mozartiano se udisse le musiche di Strawinski e di Honegger ? ma su questi argomenti vedi quanto riferisco, in merito ad altri analoghi giudizi, a proposito dell'op. 239.

Non occorre dire che, mentre nessuno oggi pensa che Beethoven abbia tradito le leggi della musica, tutti pensano che egli ne ha ampliato e innalzato i valori, facendogli un merito di ciò che preoccupava l'Ulibicheff e la maggior parte dei suoi contemporanei.

Tuttavia è strano che proprio l'Ulibicheff si sia abbandonato a delineare per il Quintetto op. 29 un'interpretazione dove la filosofia e l'astrazione davvero non fanno difetto. Ma bisogna avvertire che l'Ulibicheff, quasi prevedendo l'obbiezione, ha premesso alla interpretazione or ora esposta le seguenti parole:

> Questo quadro musicale (l'Allegro) non è nè passionale, nè drammatico, nè cantabile per voci, nè accomodabile per orchestra e piano; concepito nei limiti psicologici e nelle vere condizioni del genere, quali io ho delineato parlando dei quartetti di Mozart, questo allegro, come d'altronde tutto l'intiero Quintetto, mi sembra l'opera più perfetta di Beethoven dal punto di vista della critica scientifica.

In altre parole, Beethoven non avrebbe offeso quelle leggi della obbiettività, della serenità musicale, tutta musicale, nient'altro che musicale, che costituiva il supremo canone dell'Ulibicheff.

Ma la realtà vera mi sembra questa: in primo luogo l'Ulibicheff era molto intelligente e capace quindi di smentire coi fatti la sua teoria; in secondo luogo lo sforzo richiestogli per superare le limitazioni teoriche non era straordinario, dato che il Quintetto op. 29 ha ancora sufficienti elementi settecenteschi per renderci comprensibile l'ammirazione di un mozartiano.

Ho già segnalato altre opere nelle quali l'elemento settecentesco accompagna o ancora predomina sul nuovo elemento beethoveniano; ma non so in quale opera, meglio che in questo Quintetto si assista (non di rado con un senso di grande delizia) alla convivenza delle due età musicali e al processo di apparizione del genio di Beethoven.

Considerate, ad esempio, il Presto. Esso contiene motivi, armonie, cadenze del più tipico Settecento. Eppure lo stesso Ulibicheff ha rilevato accenti addirittura della terza maniera di Beethoven.

Intanto segnalo le singolari analogie che esistono, se non erro, tra alcune frasi dell'Adagio molto espressivo e il famoso Adagio del Quartetto op. 59, n. 2. Per i beethoveniani, nulla di più delizioso di queste fugaci anticipazioni che Beethoven fa di se stesso.

Un'ultima osservazione. Ho detto poc'anzi che il Quintetto op. 29 non è tra le massime opere di Beethoven. Ma debbo aggiungere che esso non è neppure tra le ultime e ha ragione il Landry quando, in un articolo pubblicato nel fascicolo speciale su Beethoven della « Revue Musicale» (1° aprile 1927), che formula, ahimè, una quantità di riserve

sul valore di Beethoven nei rapporti col mondo artistico moderno, deplora, tuttavia, che non venga mai eseguito il Quintetto op. 29 « il cui mirabile finale è più celebre che conosciuto ».

OPERA 30

Tre Sonate per piano e violino, N. 6, 7, 8.

Dedicate all'Imperatore Alessandro I di Russia.

Pubblicate nel 1803.

N. 1 (in la maggiore).

Allegro – Adagio – Allegretto con Variazioni.

L'Allegro è di carattere grazioso e amabile. L'Adagio è molto melodioso, ma non è tra i più belli di Beethoven. Originariamente il tempo finale di questa Sonata era, non l'Allegretto con Variazioni, ma un Allegro che Beethoven, giudicandolo troppo brillante, trasportò nella *Sonata a Kreutzer* (op. 47) della quale costituisce il Finale. L'Allegretto con Variazioni, sembra ispirato a una melodia popolare. Delle tre Sonate op. 30 questa prima è la meno felice.

N. 2 (in do minore).

Allegro con brio – Adagio cantabile – Scherzo. Allegro – Finale. Allegro

È una di quelle produzioni capitali che decidono di un'epoca nelle arti. Il primo Allegro è forse il solo pezzo che si accosta alla tumultuosa foga, allo slancio guerriero dell'*Eroica*; è come una pagina dello spirito cavalleresco che animò la grande epoca delle guerre contro Napoleone. L'Adagio è una incomparabile scena ed aria, il più bel pezzo di Beethoven in la bemolle . . .; è monumentale; i due strumenti sono trattati con arte meravigliosa; l'espressione è elegiaca (Lenz).

Se sembra esagerato scoprire in essa le scene successive di un grande dramma militare nel quale sarebbero espressi le allegrezze del vincitore e i lamenti del vinto, certo è che questa opera potente ed eroica, spesso e giustamente paragonata alla Quinta Sinfonia, è splendente di forza e di esuberanza (Herriot).

Il Vermeil rileva che, mentre i nn. 1 e 3 esprimono una serena allegria, il n. 2 forma con essi il più significativo dei contrasti. « È un incredibile scatenamento di passione, un patetico di incomparabile

potenza». E aggiunge addirittura che questo n. 2 vale più della *Sonata a Kreutzer*, sebbene sia meno celebre.

Ma qui dobbiamo aggiungere una nota, se non stonata, per lo meno... enarmonica, ma di pretta marca beethoveniana. Narra lo Schindler che Beethoven negli ultimi anni di sua vita si era proposto di pubblicare un'edizione completa sulla quale avrebbe fatto subire a molte sue opere tagli e ritocchi. E fra esse sarebbe stata destinata a una forte mutilazione proprio questa Sonata op. 30, n. 2:

> Egli aveva stabilito di sopprimere lo Scherzo-Allegro nella Sonata in do minore per violino, considerandolo poco in armonia col resto. Questo pezzo gli spiaceva assai.

N. 3 (in sol maggiore).

Allegro assai – Tempo di minuetto – Allegro vivace.

Incantevole pastorale (Lenz). Anche D'Indy classifica questa Sonata tra le produzioni pastorali di Beethoven. Questa Sonata, secondo l'Herriot ci conduce nel centro di una *Kermesse* popolare, così variata e animata da tanti rumori e da tante cadenze da far pensare a taluno di scoprire in essa un esempio di ciò che sarà più tardi la musica verista. Sono le scene immortalate dai Teniers, soprattutto da Davide il giovine, che il fiammingo Beethoven portava forse nel sangue.

Credo anch'io che si possa parlare di una pastorale, e magari di una *Kermesse*, se ci riferiamo al secondo Allegro, ma non di una grande *Kermesse*, bensì di una modesta riunione di villici.

Esatto il rilievo dell'Herriot circa il verismo di questa sonata, la quale è una pastorale, ma non contemplativa, bensì attiva, tutta fatta di sentimenti semplici, di danze rustiche.

Volete prendere, come filo conduttore, l'altra Pastorale, la grande, la cosmica, cioè la Sesta Sinfonia? Ebbene, lo schema è identico, ma ridotto a episodio elementare: il microcosmo e il macrocosmo, la miniatura e l'affresco.

Nel primo tempo mi sembra di veder rappresentato un uomo che potrebbe essere Beethoven, ma un Beethoven uomo qualunque, felice di evadere dalla chiusa città. Scoppia nel suo cuore tutta la gioia di stare all'aperto con madre natura. È una gioia puramente fisica, senza complicazioni filosofiche.

Poi la gioia si calma, ed ecco il secondo tempo, durante il quale il nostro felice mortale, canterellando a ritmo di minuetto, si gode una pace senza pretese, guarda le cascine, gli alberi, i campi «chè poco è il desiderio e il suo bisogno».

Ma, camminando, egli si imbatte in un casolare, magari una osteria, davanti alla quale ballano lietamente alcuni contadini. Ecco il terzo ed ultimo tempo.

Scommetto qualunque cosa che Beethoven raccolse quei ritmi rustici, popolari, durante una delle sue scorribande agresti. Che furberia tecnica in quel violino che sembra un piffero; che contadini veri, che danze davvero campestri! Ti sembra quasi di vedere, sopra un rozzo tavolo d'angolo, lo scintillìo dei bicchieri colmi di vino o di birra.

E questa volta niente uragano, niente ritorno del sole, con relativo ringraziamento alla divinità. Tutto è umile come l'acqua, schietto come quel vino che uno dei contadini ti offre, caro lettore, e tu lo berrai per propiziarti una simile semplicità (1).

OPERA 31, N. 1–3

Tre Sonate per piano, N. 16, 17 e 18

Composte verso il 1802, pubblicate le prime due nel 1803 e la terza nel 1804 dall'editore svizzero Nägeli. Dati gli abbondanti errori di stampa dell'edizione svizzera, Beethoven la fece subito ristampare dal Simrock di Bonn col sottotitolo: *Edition très correcte*. Infine, ne apparve una terza edizione nel 1805 presso il Cappi di Vienna. Nell'edizione Nägeli esse portavano il n. d'op. 29 le prime due, e 33 la terza. Nell'edizione Cappi tutte e tre il n. 29. Ma il n. 29 passò poi al Quintetto e il n. 33 alle sette Bagatelle e le tre Sonate assunsero definitivamente il N. 31.

A proposito di questo aggruppamento di tre Sonate sotto un solo numero d'opera, il Lenz osserva che nell'opera di Beethoven vi sono dieci trilogie del genere, tutte appartenenti alla sola musica da camera (soli, duetti, trii, quartetti), e conclude che il pensiero di riunire per dieci volte tre lavori in un'opera esercitò forse una influenza sulla produzione stessa.

N. 1 (in sol maggiore).

Allegro vivace – Adagio grazioso – Rondò. Allegretto.

Composta, probabilmente, dopo la seconda, si inizia con un Allegro vivissimo seguìto da un grazioso motivo di danza. Il Reinecke

(1) Singolari analogie con questa composizione ha la Sonata per piano op. 28, chiamata appunto, la *Pastorale*. Vedi a tale numero.

ha trovato analogie fra il tema dell'Adagio e un tema della *Creazione* di Haydn. Il Prod'homme dà ragione allo Czerny che definisce come « romanza » questo pezzo al quale il Marx attribuisce un carattere « italiano ». Nel finale Allegretto egli rileva talune somiglianze con la fine della prima scena e con l'inizio della seconda scena del secondo atto del *Tristano* di Wagner.

N. 2 (in re minore).

Largo – Allegro – Adagio – Allegretto.

Questo n. 2, che il Vermeil definisce « opera straordinaria », comincia con un misterioso pensiero iniziale cui segue una risposta a note rapide. Interviene un secondo motivo che ricorda una danza spagnola. Il quadro si oscura e si chiude con un agitato; riappare quindi l'Adagio iniziale seguito da un recitativo drammatico, implorante, angoscioso. L'Allegro è simile allo scatenamento di una tempesta che poi si spegne in una serenità che prelude all'Adagio, il quale si inizia con tonalità cupa, e si illumina poi nella dolcezza di un canto che si intreccia nuovamente col motivo triste, e, dopo un istante di silenzio, cede all'Allegretto dell'ultimo tempo, amabile Rondò, il cui motivo, secondo lo Czerny, sarebbe stato raccolto da Beethoven a Heiligenstadt, udendo passare sotto la finestra un cavaliere al galoppo. Il ritmo del Rondò giustifica pienamente la affermazione dello Czerny e ciò merita di essere segnalato per dimostrare che cosa Beethoven fosse capace di trarre dai più comuni fatti della vita, a conferma di quanto ho osservato a proposito dell'op. 14, n. 2.

Il Prod'homme, dal quale ho in gran parte desunto questa descrizione, aggiunge che la Sonata op. 31, n. 2 costituisce uno dei culmini dell'evoluzione beethoveniana e ha sicuramente influito sui giovani musicisti del tempo di Beethoven: Schubert, Weber, Schumann, Mendelssohn e forse anche Liszt. Rubinstein, che considerava il n. 1 dell'op. 31 come la Sonata più debole di Beethoven, stimava invece moltissimo quella n. 2.

Lo Scuderi, ricordando che, interrogato su questa Sonata e sull'op. 57 (*Appassionata*), Beethoven avrebbe risposto: « Leggete la *Tempesta* di Shakespeare » scrive:

> È naturale che Ariele e Calibano vengano chiamati, in questo primo tempo, a dare significato alla essenza spirituale del Largo e dell'Allegro.

E circa l'Adagio aggiunge:

Pare che tutto un mondo misterioso si schiuda per rivelarci lontananze di sensibilità musicali, mai prima intraviste.

E prima di lui l'Ulibicheff col suo stile romantico:

Quale mistero, quale voluttuoso abbandono, quali fremiti in queste frasi che debbono ricordare ai felici quelle che essi udirono o pronunziarono nei sommi istanti del loro gaudio. Ore fortunate del pastore, ansiose delizie di un primo colloquio con l'angelo biondo o con l'angelo bruno, confessioni timide ma supreme, sfuggite, nell'ombra, al pudore del celeste abitante, quale uomo, per quanto vecchio potrà mai dimenticarvi?

N. 3 (IN MI BEMOLLE MAGGIORE).

ALLEGRO – SCHERZO. ALLEGRETTO VIVACE – MINUETTO – PRESTO CON FUOCO.

Il Prod'homme, preceduto dal d'Indy, afferma che questa Sonata merita non meno di quella op. 28, il titolo di «pastorale» e aggiunge che abbiamo un primo stadio di essa nel Lied *Canto della Quaglia* (*Der Wachtelschlag*) composto verso la fine del secolo e pubblicato nel 1804. Questa melodia ha per motivo il grido della quaglia che, in misura diversa ricorre anche nel primo tempo e nel finale della presente Sonata, la quale, nel complesso, infonde sentimenti di serenità; e nel *presto con fuoco* è brillante, scintillante, con un'abbondanza di brio, di allegria, di giovinezza e di vita che richiede una esecuzione sfolgorante.

Del secondo tempo (Scherzo) il Lenz asseriva con arguzia che un bel giorno gli avrebbero appiccicato il titolo di *Perpetuum mobile* e lo avrebbero condannato alla compagnia dei pezzi omonimi, delizia dei virtuosi. Del terzo tempo dice che si tratta di un delizioso Minuetto che è quasi un *interim* di Andante.

A proposito del Minuetto, lo Scuderi osserva che formalmente ha le caratteristiche del Minuetto, ma ha un significato drammatico di gran lunga diverso dal consueto. Può definirsi questo «l'ultimo Minuetto». Al *dorato salone* e alla *dama incipriata* qui si sovrappone l'umanità del secolo nuovo.

OPERA 32

AN DIE HOFFNUNG (ALLA SPERANZA)
LIED PER CANTO E PIANO, IN MI BEMOLLE, TESTO DI TIEDGE.

POCO ADAGIO.

Il Lied *Alla Speranza* è la prima opera per canto registrata nella numerazione delle opere di Beethoven. Perciò qui trova posto un'os-

servazione di capitale importanza sulla musica vocale del grande Maestro. Di grado in grado che ne approfondivo l'opera, si consolidava in me l'impressione che Beethoven, fin quasi dai primordi della sua attività, introduce nella musica sinfonica elementi rivoluzionari, tali da staccare il suo stile dal Settecento e creare quello dell'Ottocento, in modo così radicale, così profondo da poter dire che gli effetti della sua innovazione non sono ancora esauriti. Viceversa, nella musica vocale egli resta aderente al passato.

In altre parole, nella musica strumentale Beethoven supera il colore del tempo; nella musica vocale lo subisce. Da ciò, a mio parere, una delle cause, forse la principale, per cui molti giudicano il Beethoven vocale di gran lunga inferiore al sinfonico.

Formulavo questo pensiero tra me e me, timoroso che si trattasse di una gratuita impressione personale, mentre invece c'era chi mi aveva autorevolmente preceduto. Rimando il lettore al pregevole studio di Fernando Liuzzi *Introduzione alla lirica vocale di Beethoven*, riassunto di lezioni tenute all'Accademia di Santa Cecilia di Roma nel 1932, pubblicato nell'Annuario 1931-32 dell'Accademia stessa.

Dopo avere osservato che l'arte sinfonica di Beethoven incide nel secolo XIX « e vi si proietta fieramente in avanti» mentre nella musica pura Beethoven aderisce quasi sempre agli schemi settecenteschi. l'A. si chiede: Perchè ? Difficoltà tecnica di trattare la voce umana ? Oppure è la parola, la poesia che lo impaccia ? O è quel tanto di musicalità contenuta nel testo poetico che impedisce a Beethoven la libera esplicazione della sua ? Il Liuzzi risponde che « è difficile cogliere, fra tanti quesiti, il vero. Forse la verità serpeggia fra l'uno e l'altro». Ma appunto perchè Beethoven è un'erma bifronte che col volto della musica vocale guarda al passato e col volto della musica strumentale guarda al futuro, bisogna approfondire l'ambiente settecentesco della musica vocale, ed è ciò che il Liuzzi delinea con felice dottrina.

Dopo avere accennato alle diverse correnti del Lied, che si possono riassumere in tre: quella popolare, profana, quella dotta, scolastica, quella colta, religiosa, a sfondo drammatico, il Liuzzi afferma che Beethoven aderisce a quest'ultima che ha per massimo ispiratore poetico il Klopstock e come musicista più originale il Neefe, maestro, quest'ultimo, di Beethoven. Ma, sebbene questa sia la corrente più densa d'avvenire, il Beethoven vocale resta pur sempre aderente al passato. C'è in quasi tutta la sua lirica vocale un ondeggiamento tra la musica melodica settecentesca, con la sua tirannica prevalenza sul testo, con la sua rotondità, con le sue caratteristiche cadenze, e la

musica superatrice di tali forme che Beethoven realizza nelle opere strumentali. Di codesto superamento abbiamo indizi in talune opere vocali, specie in quelle su versi di Goethe, ma, in genere, Beethoven non si arrischia troppo fuor del nido tradizionale e torna volentieri alle paginette d'occasione, ai fogli d'album di gusto borghese; accetta versi da un floricultore, il Rupprecht, o da un maestro d'equitazione qual'era il Reissig. Oppure torna alla rielaborazione, aggravata da paurosi interrogativi sull'esistenza di Dio e la giustizia universale, della cogitabonda ode *Alla Speranza* del Tiedge, sotto forma di « grande aria ». *Nugae*, o pallide ombre d'un Settecento ormai sfiorito con la sua filosofeggiante « mozione degli effetti ».

Una sola piena eccezione esiste, secondo il Liuzzi, a codesto ondeggiamento beethoveniano, ed è il ciclo *All'Amica lontana*, op. 98. Veda il lettore a tale numero.

Vorrei aggiungere un'osservazione alla pregevole disamina del Liuzzi. Io credo che la maggiore difficoltà provata da Beethoven nel superare il passato nella musica vocale sia dipeso dalla mancanza di testi poetici adeguati al suo genio che era un impasto di umanità e di sovraumanità, di disciplina morale e di impeto passionale, di classicità e di romanticismo, che non trovava elementi poetici corrispondenti. Gli antichi (da Omero a Shakespeare) adeguati al suo genio, erano troppo antichi. Klopstock era troppo magniloquente. Il Liuzzi osserva che Beethoven non ha musicato nulla di lui. La spiegazione ci è data dallo stesso Beethoven (vedi nel presente volume in nota a pag. 28). Quanto a Goethe, che, per tanti aspetti, rispondeva all'indole di Beethoven, soccorre l'osservazione del Liuzzi, che Beethoven troppo si lasciava intimidire dalla specifica musicalità dei testi poetici, e in Goethe si verifica il curioso contrasto che, mentre il suo pensiero precorreva (come la musica strumentale di Beethoven) il più ardito Ottocento, la sua musicalità si era tremendamente fermata al Settecento e concorreva quindi a inchiodare il suo interprete Beethoven al Settecento.

Riassumendo, si verificò, dunque, nel Beethoven vocale lo stesso fenomeno che nel Beethoven teatrale. Quando saremo al *Fidelio* (op. 72) il lettore vedrà che spiegheremo il fatto che Beethoven non abbia composto altre opere alla mancanza di librettisti che coincidessero col suo genio.

* * *

Dopo questa lunga, ma necessaria premessa, veniamo al Lied *Alla Speranza*. Fu pubblicato nel 1805 su parole ricavate dall'*Urania* di Tiedge edita nel 1800.

La « Gazzetta musicale universale» di Lipsia così la giudicava nel 1806:

Una Bagattella che non dovrebbe essere dimenticata. Il canto è pieno di sentimento e reso in tutta la sua ingenuità.

E il Buenzod, quasi un secolo dopo (1905):

Il motivo è semplice e grazioso, ma di una linea un po' fredda.

Più tardi Beethoven riprese questo lavoro, variò le strofe e le fece precedere da un recitativo; trasformazione che rese l'opera infinitamente più ampia (vedi op. 94).

Da rilevare che Beethoven fece uso libero del poema di Tiedge che, in realtà, si intitolava: *Klägen des Zweiflers* (*Lamenti di colui che dubita*). Nella sua prima versione del 1804, ne eliminò deliberatamente la prima strofa, precisamente quella che esprimeva i dubbi. La ristabilì nella seconda versione del 1813; op. 94: ma, dopo aver tradotto questi dubbi in un angoscioso recitativo: – *Ma Dio esiste? Realizzo Egli i piangenti voti del desiderio* (Sehnsucht) – infrange i dubbi con una energica affermazione della volontà: *Sperare, l'uomo deve sperare. Non deve interrogare.* E cancellando il titolo di Tiedge, scrive: *Alla Speranza* (Rolland).

Il Liuzzi, nel saggio sopra citato, così parla di questo Lied:

Si può dir subito che non rivela il musicista in atto di slancio creativo. La pagina, tessuta di frasi tutt'altro che peregrine, disposte in un motivo strofico imperturbabilmente ripetuto, potrebb'essere dimenticata se non costituisse il lontano preludio ad una ripresa assai più tarda (1815) musicalmente più vasta e meglio tonificata, dello stesso tempo poetico, il cui timbro psicologico–moralistico (l'*Uranio* del Tiedge, da cui è tratto, si qualificava « poema lirico–didattico intorno a Dio, all'immortalità e alla libertà») si comprende dovesse suscitar qualche eco in Beethoven.

Nel 1819 il grande protettore e allievo di Beethoven, l Arciduca Rodolfo, pubblicò quaranta variazioni sopra un tema di questa opera del suo Maestro. Non ho potuto accertare se dobbiamo riferirci a questa redazione o a quella dell'op. 94. Alla pubblicazione delle Variazioni dell'Arciduca si interessò lo stesso Beethoven, come risulta dalla sua lettera all'imperiale amico, in data 31 agosto 1819.

Testo tedesco (1)

AN DIE HOFFNUNG.

Du, die du gern Abenddunkel feierst,
Und sanft und weich den Gram verschleierst,
Der eine zarte Seele quält,
O Hoffnung, lass, durch dich emporgehoben,
Den Dulder ahnen, dass da droben
Ein Engel seine Tränen zählt!

Und blickt er auf, sein Schicksal anzuklagen,
Wann Licht und Fried' in seinen Tagen
Wie Nebelsterne, niedergehn;
Dann lass ihn um den Rand des Erdentraumes
Das Leuchten eines Wolkensaumes,
Von einer nahen Sonne, sehn!

OPERA 33

SETTE BAGATTELLE PER PIANO.

N. 1. ANDANTE GRAZIOSO QUASI ALLEGRETTO. – N. 2. SCHERZO. ALLEGRO – N. 3. ALLEGRETTO. – N. 4. ANDANTE. – N. 5. ALLEGRO MA NON TROPPO. – N. 6. ALLEGRETTO QUASI ANDANTE. – N. 7. PRESTO.

Composte dal 1782 al 1802 e pubblicate nel 1803. La rivista « Annalen der Literatur» dell'aprile 1804 giudicava che « esse meritano il titolo di Bagattelle nel senso più ampio della parola». Più benignamente il

(1) *Versione italiana:*

ALLA SPERANZA.

Tu, che volentier ti levi nell'oscurità della sera,
e dolce e soave veli il cordoglio,
che affanna l'anima mite.
oh speranza, fa che, sollevato da te,
colui che soffre si avveda che là in alto
un angelo conta le sue lacrime!

E se si leva a lamentar la sua sorte,
quando luce e pace tramontan nei suoi giorni
come stelle nella nebbia,
fa che al margine del sogno terreno
egli scorga il rilucer d'un lembo di nube,
d'un vicino sole!

Lenz le giudica « graziose piccole composizioni ». Il Wyzewa, che ne traccia una rapida analisi alla quale rimando (1), conclude che, pur nella loro puerile ingenuità, esse contengono già qualche cosa di Beethoven, specie la settima.

OPERA 34

Sei Variazioni per piano.

Dedicate alla Principesse Odescalchi.

N. 1. In re. – N. 2. In si bemolle. – N. 3. In sol maggiore. – N. 4. In mi bemolle, tempo di Minuetto. – N. 5. In do minore, Marcia Allegretto. – N. 6. In fa, Adagio cantabile.

Pubblicate nel 1802-3. Scriveva di esse la « Gazzetta musicale universale » di Lipsia nel 1803:

Previene favorevolmente il fatto che il celebre Beethoven, che non ha l'abitudine di comprendere i piccoli lavori fra i numeri delle sue opere, lo abbia fatto per questo.

La « Gazzetta » echeggiava lo stesso autore, perchè appunto queste Variazioni op. 34 e quelle seguenti op. 35 portavano la seguente avvertenza di Beethoven:

Poichè queste Variazioni si distinguono essenzialmente dalle precedenti, le ho ammesse nella numerazione delle mie grandi composizioni, invece di numerarle a parte.

Infatti, commenta il Wyzewa, mai, fino ad allora, egli aveva consentito a lasciar mettere un numero d'opera alle sue Variazioni, nè lo permise per molte altre composte più tardi, specie le 32 Variazioni in do minore (n. 191).

Nell'edizione Lebert Faïsst, alla 5ª Variazione si legge la seguente annotazione dei curatori:

L'evidente carattere di *Marcia Funebre* qui deve essere reso con una interpretazione solenne e patetica non ostante l'indicazione del tempo come *Allegretto*, che del resto deve essere staccato con molta moderazione (2).

---

(1) T. de Wyzèwa, *Beethoven et Wagner*, 5ª ed. Paris, Perrin, 1921, a pag. 45 e seguenti.

(2) Caso non privo di analogia con l'Allegretto della Settima Sinfonia. Vedi op. 92.

Sono un piccolo capolavoro. Molto bisogna studiare Beethoven nelle variazioni, non solo per ammirare la sua strapotenza tecnica, la sua inesauribile fantasia, ma anche perchè proprio nelle variazioni egli manifesta in pieno la caratteristica del suo genio: introdurre la gravità nelle cose lievi, l'eterno nell'effimero.

OPERA 35

Variazioni con una fuga sopra un tema del Balletto «Gli Uomini di Prometeo» di Beethoven, per piano, in mi bemolle.

Dedicate al Conte Moritz Lichnowsky.

Pubblicate nel 1803. Dalla «Gazzetta musicale universale» furono così giudicate: «Immaginazione inesauribile, capriccio originale, sentimento profondo».

Osserva il Prod'homme che il tema di queste Variazioni passerà in una controdanza; poi, magistralmente ampliato e orchestrato, nella Terza Sinfonia, e, infine, disegnato, nota per nota, nel Presto della Sonata op. 14, n. 3. Per il balletto *Prometeo* vedi l'op. 43.

Sono veramente monumentali: La trattazione del tema, divenuto famoso grazie all'*Eroica*, risponde davvero a un'«immaginazione inesauribile». Beethoven ti prende quella magnifica frase e te la trasforma sotto tutti gli aspetti: gioioso ed elegiaco, sentimentale ed eroico, pastorale e solenne, facendoti sfilare dinanzi alla mente, in pochi minuti, la grandiosità delle montagne, la serenità dei laghi, il mistero delle foreste, la primavera e l'autunno, il trillo dell'allodola, il sospiro dell'usignolo. Portentosa tecnica a servigio di una portentosa poesia.

OPERA 36

Seconda Sinfonia, in re maggiore.

Dedicata al Principe Carl von Lichnowsky.

Adagio molto – Allegro con brio – Larghetto – Scherzo. Allegro – Allegro molto.

Composta nel 1802 (1), in uno dei periodi più travagliati e infelici della vita di Beethoven, il quale, anticipando in essa lo stesso carattere

(1) Per la prima esecuzione vedi all'op. 85.

di reazione al dolore manifestato nell'*Inno alla Gioia* della Nona Sinfonia, compose questa « giocosa ed eroica » Seconda Sinfonia, nella quale si accentua il superamento delle forme settecentesche.

In questa Sinfonia tutto è nobile, energico e fiero: l'introduzione (Largo) è un capolavoro. I bellissimi effetti si svolgono senza confusione e in un modo sempre inattesi; il canto è di una toccante solennità, la quale impone il rispetto e prepara l'emozione. Il ritmo si rivela più ardito, l'orchestrazione più ricca, più sonora, più variata che nella Prima Sinfonia (Berlioz).

Tutta la Sinfonia è luminosa. Un'introduzione meditativa precede e fa presentire l'Allegro. Fermo e virile, il tema principale di questo Allegro cede il posto a un secondo tema ancor più affermativo, come una marcia militare o da battaglia (1). Ritmo e andamento sono nuovi. Il Minuetto è sostituito da uno Scherzo vivo e animato, di carattere umoristico. Il Finale comincia con un motivo impaziente arci-beethoveniano. Pagina sfolgorante, vero capolavoro di strumentazione (Vermeil).

Paragonata alla prima, questa Sinfonia rappresenta un progresso così grande che giustifica appieno il giudizio del Grove: la più alta cima che Beethoven potesse raggiungere prima di lanciarsi nelle regioni nuove e meravigliose dove nessuno prima di lui era penetrato (Magni Dufflocq).

Il Ries ci dà questo curioso particolare:

Nella Sinfonia in re che Beethoven mi aveva dato in partitura autografa e che, disgraziatamente, un mio amico, per pura amicizia, mi ha rubato, il *larghetto quasi andante* presenta qualcosa di singolare. Questo larghetto è così bello, il pensiero è così puro e simpatico, la condotta delle parti così naturale, da provar difficoltà a supporre che qualche cosa vi sia stato cambiato. Certamente il piano era fin dal principio quale è ora, ma, quasi dalle prime righe, in molti passi della parte del secondo violino e in qualcuno della parte della viola, una porzione importantissima dell'accompagnamento è cambiata; tuttavia il testo primitivo era stato così accuratamente cancellato che, malgrado molti sforzi, non potei mai ritrovarne l'idea originale. Interrogai Beethoven ed egli mi rispose seccamente: « Sta meglio così ».

OPERA 37

Concerto per piano e orchestra N. 3, in do minore.

Dedicato al Principe Luigi Ferdinando di Prussia.

Allegro con brio – Largo – Rondò – Allegro.

Eseguito per la prima volta a Vienna nel 1804 dal Ries, pianista allievo di Beethoven, con l'orchestra diretta dallo stesso autore. Narra il Ries:

---

(1) Questo Allegro è decisamente militare, a cominciare dal motivo che si direbbe derivato dall'*ouverture* dell'*Idomeneo*. Il più grande merito di questo Allegro, così brillante e caloroso, così poeticamente militare è quello di non incorrere mai nella trivialità, pericoloso scoglio, per questo genere di musica, che Beethoven, in altre opere analoghe, non sempre evitò con altrettanta felicità (Ulibicheff).

Mai concerto fu più perfettamente accompagnato. Noi avemmo due grandi ripetizioni. Avevo pregato Beethoven di compormi una cadenza; egli rifiutò e mi disse di farne io stesso una che egli poi avrebbe corretto. Fu molto contento della mia composizione e vi fece pochi cambiamenti; ma c'era un passo estremamente brillante e difficilissimo che gli piaceva, ma gli sembrava troppo pericoloso; perciò mi disse di farne un altro. Otto giorni prima dell'esecuzione volle ancora udire la cadenza. La suonai e sbagliai il passo; allora mi ripetè un po' bruscamente di cambiarlo. Ne composi un altro, ma non mi piaceva. Allora studiai attentamente il primo, senza peraltro sentirmene sicuro. Al concerto pubblico quando si giunse alla cadenza Beethoven sedette tranquillamente. Non potei risolvermi a eseguire la cadenza più facile. Quando attaccai arditamente la più difficile Beethoven si agitò sulla sedia. La cadenza riuscì ed egli ne fu così contento da gridare ad alta voce: « Bravo ! ». Il grido elettrizzò il pubblico e mi conferì immediatamente una posizione tra gli artisti. Più tardi, manifestandomi la sua soddisfazione, Beethoven mi disse: « Siete proprio ostinato. Se aveste sbagliato il passo, non vi avrei mai più dato lezioni ».

* * *

La vicenda di questo terzo concerto per pianoforte nella storia della critica beethoveniana è singolare. Quasi nessuno ne parla. Tra i pochi cenni che ho trovato nella corrente letteratura è questo del Vermeil:

La prima parte è molto caratteristica col suo inizio brutale e imperioso. È un vero dialogo fra orchestra e piano, nel quale l'orchestra non si accontenta di un semplice accompagnamento. I passaggi brillanti appaiono al loro posto naturale e la virtuosità è strettamente subordinata all'idea centrale.

Così il Vermeil, ed è poco, troppo poco. Mentre i due primi concerti (op. 15 e 19) non sono certamente tra le composizioni più importanti, questo terzo concerto non ha molto da invidiare ai due seguenti (op. 68 e 73); anzi il Largo deve essere annoverato tra le massime pagine di Beethoven.

Confesso la mia predilezione per questo terzo concerto e mi perdoni il lettore se desidero manifestargli le mie impressioni e riflessioni. Questa composizione è uno dei più tipici esempi del dualismo a contrasto che costituisce il fondamento del genio beethoveniano. Ma qui il contrasto non è tra il bene e il male, tra la gioia e il dolore, bensì fra due espressioni autentiche della vita, ma entrambe gioiose, ottimiste.

Prendiamo il primo tempo: innegabile che esso costituisce, da cima a fondo, un dialogo nel quale l'orchestra esprime un sentimento eroico, marziale, mentre il pianoforte esprime un sentimento di giovanile, spensierata gaiezza. La prima voce sembra dirti: la vita è combattimento, è lotta trionfale; la seconda: la vita è dolce, festevole contemplazione, indulgente e pensosa serenità. Le due voci, che oserei definire maschile e femminile, – l'uomo e la natura – si alternano, si intrecciano,

ed ecco che, nel divino finale, sembrano convenire in un punto d'accordo. Quasi direi che, sotto la pressione dell'elemento eroico, la primitiva gaiezza si approfondisce, trova accenti di elegia; indi la musica si trasforma in un pulviscolo di note che sembra precorrere il « nirvana » dell'ultima Sonata, op. 111, sollevandosi all'altezza rivelatrice di una armonia cosmica, nella quale la terrestre voce del pianoforte si trasfigura e si armonizza con la voce orchestrale, in una superiore unità.

Il contrasto riprende col secondo tempo. La voce della natura, rappresentata sempre dal pianoforte, ridiscende nella sfera umana, ma non si trova più in contrasto con la voce eroica, bensì con una più alta voce, quella religiosa, alla quale si è ora sollevata l'orchestra.

Il tema orchestrale del Largo è, innegabilmente, uno dei motivi più religiosi di Beethoven; tanto religioso che, se non tenessimo conto dell'intenzionale dualismo che informa il concerto, la parte intrecciata ad esso, affidata al piano, urterebbe come una vera e propria stonatura spirituale, così come urterebbe l'udire intrecciato a una meditazione di Bach un Minuetto, fosse pure il capolavoro di Boccherini. Ma prendete a base il sistematico dualismo, collegate il tempo del Largo al tema del precedente Allegro, e il vostro eventuale disagio scompare. I due temi del secondo tempo assumono la sostanza di un contrasto fra la gravità religiosa e la divina spensieratezza, fra la trascendenza mistica e l'innocenza fisica della natura. E anche qui, come nel primo tempo, il contrasto si risolve nella fusione dei due temi: l'elemento del pianoforte sembra adeguarsi all'austera profondità dell'elemento orchestrale e il Largo, veramente incomparabile, si chiude con una lenta ripetizione del motivo fondamentale che suscita un sentimento di dolce quiete, quale provate nel crepuscolo, al lento spegnersi della luce. *Era già l'ora che volge il desio* . . .

Ed ecco la sorpresa. Dopo un simile secondo tempo, dovremmo aspettarci, sì, un terzo tempo corrispondente al titolo: *Rondò, Allegro*. ma coordinato all'eventuale significato dei due primi tempi, cioè un Rondò ultra religioso, una danza paradisiaca tipo Beato Angelico, una dantesca circolazione dell'Empireo; un'ascesa «al divino dall'umano, all'eterno dal tempo» (*Paradiso*, XXXI, 37). Invece, niente di tutto questo. Il Rondò è splendido, ma è quanto di più terrestre si possa immaginare. E manca anche il dualismo dei due tempi precedenti. L'orchestra non esercita più la solenne funzione ammonitrice del primo Allegro e del Largo, ma si adegua alla voce antagonista del pianoforte, la quale, da brava ribelle, si prende la rivincita. Vittoria della terra sul cielo ? Al lettore l'ardua sentenza. Ma prima di formularla sarà opportuno ch'egli rammenti il caso analogo della Sonata op. 26,

con le deduzioni che il Wasielewski trae dal fatto che i due primi tempi della famosa Sonata, quella della *Marcia funebre sulla morte di un eroe*, sono in pieno contrasto con l'Allegretto finale.

Comunque, fuor d'ogni pretesa di sistemazione, raccomando al lettore di penetrare la rara bellezza del motivo religioso del Largo, di considerarne le tre riprese in cui il motivo assume la sonorità mistica dell'organo, e di rilevare infine il lungo, magico silenzio che precede l'estrema riapparizione del tema, nella quale la voce del pianoforte, come soggiogata dal fascino religioso della voce orchestrale, cessato il trillo profano, nel quale aveva persistito sino a pochi istanti prima, si associa al motivo religioso che essa ripete lento, attenuato, imprimendo nell'animo dell'ascoltatore un'impressione di ineffabile, divina malinconia (1).

OPERA 38

Trio per piano, clarinetto (o violino) e violoncello, in mi bemolle.

Dedicato al prof. J. A. Schmidt.

È un adattamento, eseguito dallo stesso Beethoven, del suo Settimino, op. 20.

OPERA 39

Due Preludi per tutti i 12 toni maggiori, per piano o organo.

Composti nel 1789, pubblicati nel 1803.

Due motivi, trattati in istile fugato, che passano per tutti i toni e formano due pezzi (Lenz).

Semplici esercizi d'organista per apprendere a modulare (Prod'homme).

OPERA 40

Romanza per violino e orchestra, in sol.

« Deliziosa pastorale, alla quale fa degno riscontro la romanza in fa, op. 50» (Lenz). Entrambe composte nel 1803.

(1) Per la cadenza, composta dal Ries, vedi il N. 175.

Che esse siano deliziose non c'è discussione, ma costituiscono anche un curioso anacronismo. Chi non le scambierebbe per due opere del più puro Settecento ? Ora, proprio nell'anno nel quale i biografi ci dicono che egli le compose, Beethoven aveva già dato la *Patetica* e il *Chiaro di luna* e iniziava la composizione dell'*Eroica*. Queste due Serenate ci portano, dunque, a ritroso nel tempo.

Spiegazione ? Delle due l'una: o Beethoven ha riesumato qualche manoscritto giovanile e lo ha passato, magari con qualche ritocco, all'editore (cosa, non inverosimile, vedi all'op. 71), oppure ha voluto, per non so quale nostalgia, rituffarsi nel passato.

Delle due Serenate la seconda, op. 50, è di gran lunga superiore per vivacità e per ricchezza orchestrale.

OPERA 41

Serenata per piano e flauto (o violino) in re maggiore.

Pubblicata nel 1803. È ricavata dalla Serenata op. 25.

OPERA 42

Notturno per piano e viola, in re maggiore.

Pubblicato nel 1804. È un adattamento della Serenata, op. 8.

OPERA 43

Gli Uomini di Prometeo, Balletto di S. Viganò. Musica di Beethoven.

Dedicato alla Principessa Lichnowski.

Ouverture. Adagio – Allegro molto con brio. Introduzione. Allegro non troppo. – N. 1. Poco Adagio. – N. 2. Adagio. – N. 3. Allegro vivace. – N. 4. Maestoso. Andante. – N. 5. Adagio. – N. 6. Un poco Adagio. Allegro. – N. 7. Grave. – N. 8 (Marcia) Allegro con brio. – N. 9. Adagio. – N. 10. Pastorale. Allegro. – N. 11. Andante. – N. 12. Maestoso. – N. 13. Allegro. – N. 14. Andante. – N. 15. Andantino. – N. 16. Finale. Allegretto.

Musica composta per questo «balletto eroico, allegorico, in due atti», inventato e messo in scena al Teatro del Borgo di Vienna il 28 marzo 1801, dal più grande coreografo di quel tempo, il celebre Salvatore Viganò.

È da osservare che il titolo originale era, appunto, *Gli Uomini di Prometeo*, ma nel programma delle rappresentazioni il titolo apparve lievemente modificato: *Le Creature* (*Die Geschöpfe*) *di Prometeo* che è quello definitivamente rimasto. Però nella riduzione per piano pubblicata nel 1802 e nell'edizione dell'*Ouverture* pubblicata nel 1804 il titolo, in italiano, è *Gli Uomini di Prometeo* e tale mi sembra che dobbiamo conservarlo noi italiani.

Dopo il 1801, il Balletto non fu più ripreso che nel 1813 al Teatro della Porta di Carinzia e, il 22 marzo, al Teatro alla Scala di Milano (1), ma, in entrambe le riprese, una parte delle musiche di Beethoven fu sostituita con musiche di Mozart e di altri compositori.

Circa il soggetto, ecco lo schema approssimativo sul quale avrebbe lavorato Beethoven:

La base di questo balletto allegorico è la favola di Prometeo. I filosofi greci la spiegarono nel senso che si tratti di uno spirito sublime che, al suo tempo, trovò gli uomini nello stato di ignoranza, li affinò con le scienze e con le arti e dettò loro delle leggi. Muovendo da questi principî, nel presente balletto si rappresentano due statue animate che, grazie alla potenza dell'armonia, sono rese accessibili a tutte le passioni della vita umana. Prometeo le conduce sul Parnaso, per farle istruire da Apollo, il dio delle Arti Belle, Apollo ordina ad Anfione, ad Arione (*sic*) a Orfeo di far loro conoscere l'arte musicale, a Melpomene e a Talia la tragedia e la commedia, a Tersicore e a Pan la danza pastorale, della quale sono gli inventori, e a Bacco la danza eroica che è la sua invenzione.

La maggior parte dei critici giudica oggi la musica del *Prometeo* come occasionale e se ne interessa, più che altro, perchè precorre certi temi dell'*Eroica* (2); ma essi esagerano nella svalutazione. Il fatto di godere ospitalità nella casa del miliardario Beethoven non autorizza a disprezzare i singoli biglietti da mille. Sino alla metà circa dei sedici numeri (che compongono, oltre l'Ouverture e l'Introduzione, il Balletto) la musica del *Prometeo* è tutt'altro che trascurabile. Nella seconda metà rivela, alla semplice esecuzione orchestrale, qualche monotonia; ma bisogna anche pensare che essa accompagna un'azione scenica.

---

(1) Lo strepitoso successo che il balletto ottenne alla Scala è documentato da uno dei capolavori di Carlo Porta. Nelle *Olter desgrazi de Giovannin Bongee* il grande poeta narra che per vedere « el Prometti »:

El correva a la Scala tutt Milan.
E vegneven giò a tropp de là e de scià
I forestee de tante mia lontan.

Il suo eroe affronta ore e ore di fila per accedere al loggione, e durante la rappresentazione si verificano le spassose vicende che conducono il povero Giovannin « tra i miseri, la spuzza e i malandrin ».

(2) Ved. l'articolo: *Beethoven e Viganò* di A. Levison nel fascicolo della « Revue Musicale » dedicato a Beethoven (aprile 1927).

Comunque, nel *Prometeo* non c'è soltanto l'anticipazione di temi dell'*Eroica*, ma nell'Introduzione, che nelle più antiche riduzioni per piano, porta l'indicazione: *Tempesta*, c'è anche l'anticipazione del Temporale della Sesta. E mi pare che basti!

Del resto, il fatto stesso che, a suo tempo, sia stato mosso a Beethoven l'appunto di «aver visto troppo in grande», cioè di aver scritto una musica sproporzionata a un semplice balletto, deve consigliare un apprezzamento meno disinvolto.

Della musica del *Prometeo* lo stesso Beethoven eseguì una riduzione per piano dedicata alla Principessa Lichnowsky; da un tema trasse Variazioni per le quali vedi l'op. 35, e dal Finale trasse due delle Controdanze del N. 141.

Sul *Prometeo* e sulle manipolazioni subìte dalla partitura nelle varie esecuzioni, vedi il volume del Deldevez: *Curiosités musicales; notes, analyse, interprétation de certaines particularités contenues dans les oeuvres des grands maîtres* (Paris, Didot 1873). Nell'ampio capitolo dedicato alle *Sinfonie*, al *Prometeo*, all'*Egmont* e ad altre opere minori di Beethoven, l'A. espone osservazioni storiche e tecniche in merito a passi il cui testo è controverso o presenta speciali problemi per i musicologi e i direttori d'orchestra.

OPERA 44

Quattordici Variazioni per piano violino e violoncello, in mi bemolle.

Tema. Andante.

Composte, secondo il Nottebohm, verso il 1792; secondo il Prod'homme più probabilmente verso il 1799–800. Pubblicate nel 1804. Il tema delle Variazioni è originale.

OPERA 45

Tre Marce per piano a quattro mani.

Dedicate alla Principessa d'Esterhazy.

N. 1. (In do maggiore). Allegro ma non troppo – N. 2. (In mi bemolle). Vivace. – N. 3. (In re maggiore). Vivace.

Pubblicate nel 1804, erano così giudicate dalla «Gazzetta musicale universale»:

Un piccolo lavoro concepito in un accesso di singolare bizzarria; semplici pezzi da divertimento.

E il Lenz a commento:

Noi diremo che queste Marce sono i maschi delle Marce di Dusseck, Ries, Moscheles, Czerny e anche di quelle di Schubert.

L'origine di queste Marce è davvero curiosa. Il pianista Ries, durante un certo periodo di tempo, eseguiva seralmente musiche di Beethoven nel palazzo dei Conti Browne davanti a un uditorio composto da grandi ammiratori di Beethoven, tra i quali, particolarmente fanatica, una vecchia contessa. Una volta il Ries, per bizzarria, suonò una Marcia che l'uditorio, credendola una nuova composizione di Beethoven, applaudì strepitosamente. Il caso volle che la sera seguente Beethoven in persona intervenisse alla riunione musicale e che tutti si congratulassero con lui per la mirabile novità. Avvertito dal Ries che si trattava di un tiro birbone giuocato agli ascoltatori, Beethoven ne rise di cuore e non rivelò l'inganno. E il risultato fu che il Conte Browne gli ordinò subito di comporne delle altre. E così nacquero queste tre Marce op. 45!

OPERA 46

« Adelaide ». Cantata con accompagnamento di piano, testo di Matthisson (1).

Dedicata al poeta Matthisson.

Larghetto – Allegro molto.

Pubblicata nel 1797. Afferma il Prod'homme che la lirica del Matthisson imita una poesia dell'« Almanacco delle Muse» del 1766 o un'ode omonima di Marmontel. Essa è stata musicata da numerosi compositori tedeschi. E il Curzon:

Che cosa non è stato detto su questa *Adelaide*, oggi un po' fuor di moda! Quale immediato successo, quante traduzioni in ogni lingua, quante trascrizioni per ogni strumento! Matthisson dichiarava volentieri che nessun musicista aveva saputo, come Beethoven, superare il suo testo poetico. Lo credo senz'altro. Nella sua grazia un po' molle e dolcemente romantica, *Adelaide* è una pagina di rara bellezza, come sviluppo melodico e come accompagnamento pittoresco. La varietà di carattere delle due parti, *Larghetto* e *Allegro molto*, è delle più attraenti, e l'amore vi è cantato (dapprima nella serenità della natura e nel canto degli uccelli, poi

(1) Federico Matthisson, nato nel 1761 a Hohendodenleben (Magdeburgo) ebbe grande fama di lirico. Fu intendente del teatro e bibliotecario a Stoccarda. Morì a Wörlitz, quattro anni dopo Beethoven, nel 1831.

in tutta la passione di un cuore anelante) con una specie di giovanile entusiasmo che ne fa una pagina a parte nell'opera di Beethoven e segna un *momento* della sua vita. D'altra parte, essa costituisce una vera data anche nella storia del *Lied*, perchè, come osserva Marx, « per la prima volta sorge, da un semplice *Lied*, una piena immagine della vita ».

L'Audley ricorda l'attenzione e l'incontentabilità di Beethoven per questa opera, del cui disegno melodico il Lenz dichiarava di conoscere diciotto varianti autografe, e cita la commovente lettera scritta al Matthisson nel 1808 da Beethoven per offrirgli, a distanza di parecchi anni, il fascicolo stampato e testimoniare la sua gratitudine al poeta.

Hevesy ripete che questa composizione procurò grande fama a Beethoven e che se ne fecero cinquanta edizioni.

In un articolo intitolato: *Un amour de Beethoven* e pubblicato nel fascicolo 1° luglio 1925 de « La Revue Musicale », Martial Douel sostiene l'ipotesi che ispiratrice e prima interprete dell'*Adelaide* sia stata la cantante Maddalena Willmann. In base a quest'ipotesi, e considerando che il tema dell'*Adelaide* si ritroverebbe in numerose altre opere di Beethoven (op. 2/1, 7, 15, 18/1, 30/2, 37, 61, 80 e persino nell'*Ode alla Gioia* della Nona) non lieve sarebbe, secondo il Douel, il legame che annoderebbe la biografia della giovine cantante all'opera di Beethoven.

A proposito di questa *Adelaide* e degli altri *Lieder* d'amore che vanno dal 1796 al 1816, il Vermeil osserva che essi trattano un solo tema: l'amore lontano.

Il Liuzzi, nel saggio critico, di cui parlo all'op. 28, scrive:

Schubert teneva *Adelaide* fra le composizioni beethoveniane di maggior pregio. Vi riconosceva la parentela con Mozart. Ma in *Adelaide* si avverte, come un'interferenza di influssi, anche il soffio lirico gradito al Neefe. L'autore dei versi, F. Matthisson è cresciuto alla scuola del Klopstock. Ne prolunga, benchè in tono minore, i sensi elegiaci e contemplativi, mossi dall'aspirazione verso qualche bene lontano la quale sta diventando una nota prediletta nella poesia tedesca del tempo. Ecco dunque nell'interpretazione beethoveniana due aspetti, fusi l'uno nell'altro: da un lato la melodia tersa e rotonda e lo schema classico dell'aria, ben commisurato alla lingua anticheggiante e alla nobile vastità del metro saffico; dall'altro, e senza pregiudizio di codesta purità formale, uno spirare di affetti e un loro colorirsi di luci più o meno calde a seconda del tono psicologico che li investe; e qualche accenno strumentale che, senza essere descrittivo, riflette tuttavia un alito di natura; insomma un alone, un'atmosfera poetica contenuta tra penombra e chiarità mite, in cui, come entro qualcosa di ineffabile e vaporoso, viene ad attutirsi l'assolutezza dell'impressione musicale.

Un'ultima osservazione, tecnicamente importante. La cantata fu subito diffusa in Germania in edizioni che portavano anche la traduzione italiana e francese, e in quella italiana la parola Adelaide contrariamente al testo tedesco accentato sull'*i*, portava l'accento sulla

seconda *a*. Il Lenz, nel 1855, osservava che l'accento urtava le orecchie tedesche, e, rilevando che i famosi tenori del tempo, Rubini e Mario, giudicavano impossibile l'accento sull'*i*, confessava di non capirne la ragione. La ragione c'era e consisteva nel fatto che Rubini e Mario erano italiani e gli italiani, che non digeriscono certi spostamenti d'accento, non capiranno mai Adelaïde, così come non capiranno mai l'Alighierì (chicchirichì !) di un famoso verso di Victor Hugo.

Testo originale (1).

ADELAIDE.

Einsam wandelt dein Freund im Frühlingsgarten,
mild vom lieblichen Zauberlicht umflossen,
das durch wankende Blütenzweige zittert,
Adelaide !

In der spiegelnden Flut, im Schnee der Alpen,
in des sinkenden Tages Goldgewölken,
im Gefilde der Sterne strahlt dein Bildnis,
Adelaide !

Abendlüftchen im zarten Laube flüstern,
Silberglöckchen des Mais im Grase säuseln,
Wellen rauschen und Nachtigallen flöten,
Adelaide !

Einst, o Wunder ! blüht auf meinem Grabe
eine Blume der Ache meines Herzens;
deutlich schimmert auf jedem Purpurblättchen,
Adelaide !

---

(1) *Versione italiana:*

ADELAIDE.

Solitario passeggia il tuo amico nel giardino primaverile,
gli fluisce intorno dolcemente una leggiadra luce d'incanto,
che trema tra tentennanti ramoscelli fioriti.
Adelaide !

Nel riflesso del mare ondeggiante, nella neve delle Alpi,
nelle nuvole d'oro del dì che tramonta,
negli spazii stellari rifulge la tua immagine,
Adelaide !

Sussurrano tra il fogliame delicato gli aliti della sera,
nell'erba bisbigliano le campanule d'argento del mughetto,
onde mormorano e usignoli gorgheggiano:
Adelaide !

Un giorno, oh prodigio ! sulla mia fossa sboccerà
un fiore dalla cenere del mio cuore;
su ogni suo petalo purpureo chiaramente brillerà
Adelaide !

OPERA 47

Sonata per piano e violino N. 9, in la maggiore (Sonata a Kreutzer).

Dedicata a Rodolfo Kreutzer.

Adagio sostenuto – Presto – Andante con Variazioni – Finale. Presto.

Composta nel 1803, deriva il titolo dalla persona a cui fu dedicata, il violinista Kreutzer. Il Ries attesta che la Sonata era stata composta per l'artista inglese Bridgetower, che la eseguì, infatti, per primo, ma fu poi dedicata al Kreutzer. Schindler scrive che il Bridgetower era un capitano della Marina americana che aveva lungamente dimorato a Vienna, si era legato con Beethoven e suonava bene il violino. Viceversa lo Schmidl nel suo « Dizionario dei Musicisti», sotto il nome di *Giorgio Polgreen Bridgetower* scrive:

Violinista mulatto, n., credesi, a Biala (Galizia) nel 1779, m. a Peckam (Londra) il 29 febbraio 1860. Allievo di Giornovichi, debuttò già nel 1789 a Londra destando molta impressione tanto che fu nominato virtuoso di camera del principe di Wales; con non minor successo si presentò il 13 aprile 1789 al « Concert spirituel» di Parigi; e percorse quindi l'Europa festeggiatissimo come concertista di prim'ordine. A Vienna s'ebbe l'ammirazione del sommo Beethoven, il quale scrisse subito per lui i due primi tempi di quella Sonata che più tardi, completata, venne dedicata a Rodolfo Kreutzer.

Infatti il 4 ottobre 1804 Beethoven scriveva all'editore Simrock:

Questo Kreutzer è un caro brav'uomo che mi ha molto rallegrato durante il suo soggiorno qui. La mancanza di ogni pretenziosità e i suoi modi naturali mi piacciono assai più dell'esteriore e dell'interiore della maggior parte dei virtuosi, e, poichè la sonata è scritta per un violinista molto capace, conviene assolutamente dedicarla a lui.

E veniamo ora alla biografia di Kreutzer. Nato a Versailles nel 1766, fu un violinista *enfant prodige*, si perfezionò sotto la guida di Viotti, divenne violinista solista al Teatro Italiano di Parigi e compose molte opere e balli e un sacco di musica orchestrale e da camera. Ma la sua fama principale fu quella di concertista; percorse applaudito tutta l'Europa e finalmente dopo essere giunto al grado di professore di violino al Conservatorio di Parigi e di primo maestro dell'orchestra dell'*Opera*, si ritirò a riposo a Ginevra dove morì nel 1831. Uomo celeberrimo, ma oggi ? Oggi, fatta eccezione degli specialisti di musica, il suo nome è immortale per la dedica beethoveniana !

* * *

In origine il finale della *Sonata a Kreutzer* apparteneva alla Sonata op. 30, n. 1. L'autore, giudicandolo troppo brillante per il carattere di tale opera, ne fece il Finale della presente Sonata.

Giudicata, al suo apparire, come una composizione bizzarra e quasi pazzesca, essa è, da molti anni, una delle più famose composizioni di Beethoven. Ancor più famosa è divenuta, grazie a Tolstoi che intitolava ad essa il suo celeberrimo romanzo, nel quale la Sonata viene prospettata ad esemplare tipico della musica come elemento di tremenda suggestione:

Eseguirono la *Sonata a Kreutzer*. Conoscete voi il primo Presto ? È una cosa terribile quel lavoro e specialmente quella prima parte . . . Si dovrebbe suonare in un salone pieno di signore scollate o ad un concerto, specialmente il primo Presto ? Secondo me, ciò dovrebbe essere proibito.

D. Sincero, in un suo articolo dedicato alla *Sonata a Kreutzer* nella « Rivista musicale italiana » (1901, fasc. 3) scrive:

Oh mente sublime e casta di Beethoven, chi altri avrebbe potuto anche sospettare che la tua « Sonata » non sia lecito eseguirla in un salone, non perchè sarebbe come profanarla davanti a un pubblico generalmente così frivolo e sciocco, ma perchè possa essere argomento e causa d'immoralità ? . . .

Riferendosi al primo « Presto », particolarmente preso di mira da Tolstoi, aggiunge:

È una composizione che nel suo complesso è splendida per fattura e tecnica musicale e per bellezza di idee, ma che non racchiude per nulla elementi sovversivi ed eccitanti (all'adulterio e poi all'assassinio) voluti da Tolstoi.

Ben detto, ma resta egualmente indiscutibile la singolare potenza suggestiva della « Sonata ».

OPERA 48 (1)

Sei « Lieder » di Cristiano Gellert con accompagnamento di piano (2).

Dedicati al Conte von Browne.

Pubblicati nel 1803. Il testo di questi *Lieder*, che riecheggia alcuni dei passi più sublimi dei Salmi davidici, è contenuto nel libro di Gel-

(1) Alcune stampe portano sotto il n. d'op. 48 non già questi *Lieder*, ma la scena: *Ah perfido !* il cui n. definitivo è, invece, il 65.

(2) Della musica di questi sei *Lieder* col testo tradotto in italiano conosco la seguente pubblicazione: *I Canti sacri di Beethoven*, parole e cenno critico di Eugenio Giovannetti. Bologna, V. Bongiovanni, editore, s. a. (la prefazione porta la data: Bologna, aprile 1913).

LERT: *Geistliche Oden und Lieder*, nel quale si magnifica la rivelazione di Dio nella natura. Il Gellert (1715–1769) occupa un posto notabile nella letteratura tedesca, soprattutto come favolista.

Carattere speciale di questi *Lieder* è una profonda pietà con una elevatezza e una maestà pienamente religiose, con un accompagnamento che suscita spesso l'impressione dell'organo. La semplicità larga e classica de *La Preghiera*, l'accento penetrante de *La Morte* e delle sue campane funebri, soprattutto la superba e grandiosa nobiltà de *La Gloria di Dio nella natura*, sono degne delle più alte ispirazioni beethoveniane. Ma la pagina più bella è *il Canto della Penitenza*, è anche la più sviluppata con le sue parti in contrasto, la prima di un'ammirabile unzione, la seconda simile a un grido di gioia del più forte carattere. Non si conosce a fondo Beethoven, scrive il Marx, se si ignora questo canto di contrizione (CURZON).

Gellert, il classico dell'illuminismo religioso, la cui fede si edifica non tanto nell'accettazione di principî dogmatici quanto in un idealizzato amore per l'umanità trova una delle vie che conducono direttamente al fondo dell'anima beethoveniana. E questa volta l'espressione musicale non ne esce irrigidita e bisognosa di ritocchi ulteriori [*il* LIUZZI *allude al rifacimento del Lied* Alla Speranza, *vedi op. 32*] ma densa, pur nelle forme brevi, di ispirazione. Accenti solenni, maestosi, slanci di inno glorificante, ripiegamenti entro oscuri lembi di coscienza e invocazioni di misericordia e di pace si succedono in compattezza serrata, con accesa eloquenza. Eppure nemmeno da questo inizio eccezionale l'artista vede delinearsi un cammino ch'egli possa percorrere fino alla mèta, cioè fino alla piena manifestazione del suo spirito religioso. La lirica, appena aperta, si richiude. E il mondo mistico di Beethoven si libererà totalmente solo nei grandi affreschi orchestrali e corali ove la parola si spoglia di qualsiasi organicità poetica per rimanere nudo simbolo di concetti, della cui conversione in immagini il musicista è unico e incontrastato artefice (LIUZZI).

Al 3° Lied, *Vom Tode*, è dedicata una pagina del *Forse che sì forse che no* di G. d'Annunzio:

Hai cantato quel tremendo *Vom Tode* di Beethoven come se, abbandonando la carne, tu dicessi le novissime parole all'anima tua e a tutte le anime in ascolto. La tua voce era sopra un abisso. Stavo pensando a quel che potrebbe essere il *Säume nicht, denn Eins ist Not* se tu lo cantassi sul ciglione delle Balze in una notte stellata. Chi sa chi ti risponderebbe di giù ?

. . . . . .

— Pensi molto alla morte ?
— Oh no !
— Oggi l'hai veduta da per tutto.
— L'ho veduta cantando.
— Era bella,
— Sì, era bella.
— Due cose belle ha il mondo.
— Due cose belle.
— E una sola importa.
— *Eins ist Not.*
— Io so quale.
— Anch'io so.

Testo originale (1).

1. Bitten.

Gott, deine Güte reicht so weit,
so weit die Wolken gehen;
du krönst uns mit Barmherzigkeit, und eilst,
uns beizustehen.

Herr! meine Burg, mein Fels, mein Hort,
vernimm mein Flehen, merk auf mein Wort;
denn ich will vor dir beten!
denn ich will vor dir beten!

2. Die Liebe des Nächsten.

So jemand spricht: Ich liebe Gott!
und hasst doch seine Brüder,
der treibt mit Gottes Wahrheit Spott
und reisst sie ganz darnieder.
Gott ist die Lieb, und will, dass ich
den Nächsten liebe gleich als mich.

---

(1) *Versione italiana*:

1. Preghiera.

Dio, la tua bontà giunge tanto lontano,
fin dove vanno le nubi,
tu ci circondi della tua misericordia, e ti affretti
a venire in nostro soccorso.

Signore! mia rocca, mio scoglio, mio rifugio,
avverti il pianto, ascolta la mia parola,
perchè io voglio pregare davanti a te!
perchè io voglio pregare davanti a te!

2. L'amore del prossimo.

Dice qualcuno: io amo Iddio!
e odia tuttavia i suoi fratelli.
costui si fa scherno della verità di Dio
e la strappa e getta a terra.
Dio è l'amore, e vuole che io
ami il prossimo come me stesso.

3. Vom Tode.

Meine Lebenzeit verstreicht,
stündlich eil ich zu dem Grabe,
und was ist's, das ich vielleicht
das ich noch zu leben habe?
Denk, o Mensch, an deinen Tod!
Säume nicht, denn Eins ist Not.

4. Die Ehre Gottes aus der Natur.

Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre,
ihr Schall pflanzt seinen Namen fort.
Ihn rühmt der Erdkreis, ihn preisen die Meere;
vernimm, o Mensch, ihr göttlich Wort!
Wer trägt der Himmel unzählbare Sterne?
Wer führt die Sonn' aus ihrem Zelt?
Sie kommt and leuchtet und lacht uns von ferne,
und läuft den Weg, gleich als ein Held!

5. Gottes Nacht und Vorsehung.

Gott ist mein Lied! Er ist der Gott des Stärke;
hehr ist sein Nam' und gross sind seine Werke.
und alle Himmel sein Gebiet.

---

3. Della morte.

La mia vita passa e dilegua,
d'ora in ora mi affretto alla tomba
e quanto, ahimè! quanto ho forse ancora da vivere?
Pensa, o uomo, alla tua morte!
Non tardare, chè una sola cosa è necessaria.

4. La gloria di Dio nella natura.

I cieli celebrano la gloria dell'Eterno;
il loro suono riecheggia il suo nome.
Lo magnifica l'orbe terrestre, lo lodano i mari;
ascolta, o uomo, la loro parola divina!
Chi regge le innumerevoli stelle del cielo?
Chi guida il sole fuor dal suo padiglione?
Esso viene e risplende e ci sorride da lontano,
e corre per la sua via, simile ad un eroe!

5. Potenza e Provvidenza di Dio.

Dio è il mio canto! Egli è il Dio della forza!
Grande è il suo nome e grandi le sue opere,
e tutti i cieli sono il suo dominio.

6. Busslied.

An dir allein, an dir hab ich gesündigt.
und übel oft vor dir getan.
Du siehst die Schuld, die mir den Fluch verkündigt;
sieh, Gott, auch meinen Jammer an.
Dir ist mein Flehn, mein Seufzen nicht verborgen.
und meine Tränen sind vor dir.
Ach Gott, mein Gott wie lange soll ich sorgen ?
wie lang entfernst du dich von mir ?
Herr, handle nicht mit mir nach meinen Sünden,
vergilt mir nicht nach meiner Schuld,
Ich suche dich; lass mich dein Antlitz finden,
du Gott der Langmut und Geduld.
Früh wollst du mich mit deiner Gnade füllen.
Gott, Vater der Barmherzigkeit.
Erfreue mich um deines Namens willen:
Du bist ein Gott, der gern erfreut.
Lass deinen Weg mich wieder freudig wallen,
und lehre mich dein heilig Recht,
mich täglich tun nach deinem Wohlgefallen;
du bist mein Gott, ich bin dein Knecht.

---

6. Canto di Penitenza.

Verso di te solo, verso di te ho peccato,
ed ho spesso commesso il male davanti a te.
Tu vedi la colpa che mi annuncia la maledizione;
guarda, o Dio, anche la mia angoscia, la mia angoscia.
A te non son nascosti la mia implorazione, il mio lamento,
e le mie lagrime sono davanti a te.
Ah, Dio, mio Dio, fin quando dovrò penare ?
Fino a quando ti tieni lontano da me ?
Signore, non trattarmi secondo i miei peccati,
non ripagarmi secondo la mia colpa.
Io ti cerco, fammi trovare il tuo volto,
tu, Dio della indulgenza e della pazienza.
Presto tu mi volesti riempire della tua grazia!
Dio, padre della misericordia.
Rallegrami per l'amore del tuo nome.
Tu sei un Dio che volentieri rallegra.
Consenti che io percorra di nuovo lietamente le tue vie,
e insegnami la tua santa legge,
così che io faccia quotidianamente la tua volontà ;
tu sei il mio Dio, io sono il tuo servo.

Herr, eile du, mein Schutz, mir beizustehen,
und leite mich auf ebner Bahn!
Er hört mein Schrei'n, der Herr erhört mein Flehen
und nimmt sich meiner Seele an.

OPERA 49

Due Sonate facili per piano, N. 19 e 20.

Composte, la prima nel 1799 e la seconda nel 1796, ma pubblicate soltanto nel 1805, portano, perciò, un numero d'opera che non corrisponde nè alla cronologia, nè al processo evolutivo del genio di Beethoven, quale era nel 1805, l'anno dell'*Eroica*. Per la seconda di esse il Lenz scrive, non senza bonomia, che Beethoven deve averla concessa alla stampa « soltanto per contentare qualche editore affamato della cifra 2», e conclude per entrambe: *numerum faciunt, partem non faciunt.* Non è affatto da escludere l'ipotesi che Beethoven le abbia composte per qualche allievo. Resta anche inteso che sono entrambe graziosissime e, data appunto la loro origine e il loro scopo, non meritano la severità critica del Marx, paragonabile, in questo caso, a chi applicasse l'ermeneutica dantesca alla *Vispa Teresa*, per concludere che la poesiola dell'immortale Sailer non è da prendere sul serio. Sono i tiri birboni del nostro Beethoven ai suoi esegeti.

N. 1 (in do maggiore).

Andante – Rondò. Allegro.

Dell'Andante, il Lenz, scrive che si rende un servigio segnalandolo alle persone che, pur non possedendo una grande tecnica, desiderano eseguire una musica degna di occupare la loro immaginazione, e del Rondò dice che è grazioso. Analoghi i giudizi dei critici successivi.

N. 2 (in sol maggiore).

Allegro ma non troppo – Tempo di Minuetto.

Contrariamente all'opinione del Lenz, la maggior parte dei critici concorda nel ritenere questa seconda « Sonatina » superiore alla prima.

Signore, mia tutela, affrettati a soccorrermi
e guidami su piano sentiero!
Egli ascolta le mie grida, il Signore esaudisce il mio pianto,
e si prende cura della mia anima.

Sua caratteristica; il motivo del Minuetto è quello stesso del Settimino (op. 20). Non occorre dire che esso è delizioso, ma il Lenz. con la sua solita arguzia, scrive che il Minuetto, quale appare nella sonatina, è come la dentizione di quello formidabile del Settimino.

Benissimo, ma che bella dentizione senza dolori!

OPERA 50

ROMANZA PER VIOLINO E ORCHESTRA, IN FA MAGGIORE.

Vedi il n. 40.

OPERA 51.

DUE RONDÒ, PER PIANO.

Dedicati alla Contessa Henriette von Lichnowsky.

N. 1 (IN DO MAGGIORE).

MODERATO E GRAZIOSO.

N. 2 (IN SOL MAGGIORE).

ANDANTE CANTABILE E GRAZIOSO.

Il primo Rondò, pubblicato dall'editore Simrock nel 1797 o 1798, portava il n. 57. Il secondo fu pubblicato a Vienna nel 1802. Nel 1805 furono riuniti e pubblicati col numero d'op. 51. Sono molto graziosi.

OPERA 52

OTTO LIEDER, CON ACCOMPAGNAMENTO DI PIANO.

1. VIAGGIO DI URIAN INTORNO AL MONDO (URIANS REISE UM DIE WELT) TESTO DI CLAUDIUS. – 2. COLOR FUOCO (FEUERFARB') TESTO DI SOFIA MEREAU. – 3. LA PICCOLA CANZONE DEL RIPOSO (DAS LIEDCHEN VON DER RUHE) TESTO DI W. UELTZEN. – 4. CANTO DI MAGGIO (MAILIED) TESTO DI GOETHE. – 5. L'ADDIO DI MOLLY (MOLLY'S ABSCHIED) TESTO DI BÜRGER. – 6. L'AMORE (DIE LIEBE) TESTO DI LESSING. – 7. MARMOTTA (MARMOTTE) TESTO DI GOETHE. – 8. IL PICCOLO FIORE GRAZIOSO (DAS BLÜMCHEN WUNDERHOLD) TESTO DI BÜRGER.

Pubblicati nel 1805, la loro composizione risale però, a molti anni prima. Anzi, secondo Wegeler la prima di queste melodie, il *Viaggio*

di Urian intorno al mondo, sarebbe addirittura la prima composizione di Beethoven. Il fatto è che i famosi critici di Lipsia (« Allgem. musik. Zeitung », 28 agosto 1805) così giudicarono questi otto Lieder al momento della loro pubblicazione:

È possibile che codesti otto Lieder sieno di questo artista notevole, spesso ammirabile anche nei suoi stessi smarrimenti ?... Comprenda chi può che da un tale uomo possano derivare lavori così comuni, poveri e in parte ridicoli, e, più ancora, che essi possano essere stati offerti al pubblico.

Il Prod'homme commenta:

Queste piccole cose di giovinezza non meritavano, certo, *ni cet excès d'honneur, ni cette indignité.*

Di questo parere è anche il Curzon, il quale le definisce:

semplici *bluettes*, talvolta molto graziose come *Color di fuoco*, la *Canzone del riposo*, e il curioso adattamento della canzone dei piccoli savoiardi: *Avecque si, avecque la, avecque la marmotte.*

Anzi il Curzon segnala il n. 4, la *Canzone di maggio* come:

una pagina veramente superiore, la quale era in origine, a quanto sembra, un'aria per tenore e orchestra con testo diverso. La poesia di questa *Canzone di maggio* è di Goethe e lo stile, pienamente mozartiano, è di un'incantevole eleganza.

Il Wyzewa, dopo aver rilevato che agli ultimi tempi del soggiorno di Bonn risale, come occupazione favorita di Beethoven, la composizione di Lieder, scrive dei Lieder op. 52:

Il sentimento dominante è tradotto senza alcuna ricerca di particolari, ma con una perfetta franchezza; e già si scopre in essi quella penetrazione diretta del soggetto che conferirà più tardi ai grandi Lieder di Beethoven il loro specifico fascino.

Circa il n. 2, merita di essere ricordato che nel 1793, il Fischenich ne inviava copia a Carlotta Schiller, scrivendole che l'autore era un giovane:

il cui ingegno musicale diverrà universalmente celebre ... portato al grande e al sublime ... Musicherà la *Gioia* di Schiller ... In attesa compone piccole cose, come questa ch'egli ha composto a preghiera di una signora.

La Schiller rispondeva:

La composizione di *Feuerfarb'* va benissimo; attendo molto da questo artista e mi felicito che egli metta in musica la *Gioia*.

Si deve anche segnalare che il testo del n. 3 fu riadoperato da Beethoven per un canone a tre voci, sotto il titolo: *Im Arm der Liebe* (n. 204). Il poema dell'Ueltzen era apparso nel « Musenalmanach » di Gottinga del 1788. Del n. 4 la musica fu riadoperata per la prima delle due arie (Allegretto) del n. 261.

In questo gruppo op. 52 fa la sua apparizione, per la prima volta, la poesia di Goethe; il n. 4: *Canto di maggio*. A questa prima apparizione merita di essere premesso un giudizio generale su Beethoven come interprete di Goethe formulato dal Liuzzi. Il Liuzzi (in base alla sua teoria che il lettore troverà esposta all'op. 32) ritiene che la discrepanza fra testi poetici e musica, che si rileva nell'opera beethoveniana, trova una parziale eccezione nelle poesie di Goethe:

Il contatto con Goethe rappresenta per Beethoven avvicinamento alle virtù specifiche della poesia *come pura arte*. Non più la meditazione versificata di concetti filosofici, o la confessione di un pathos morale, e nemmeno l'immersione nel clima vago, nel trasognato miraggio della *Stimmung*: bensì la scoperta del valore incisivo della parola, della sua plastica freschezza, della sua densità e trasparenza sotto la mano del poeta. Quindi il bisogno di un'espressione musicale cristallina ed elastica, concreta e mobile, melodiosa, sì, ma nutrita anche strumentalmente degl'immaginosi riflessi che la parola poeticamente eletta, nella sua magica pregnanza, sa suggerire.

Però, continua il Liuzzi, « non occorre aggiungere che anche codesta scoperta, in Beethoven, è provvisoria. Informa, cioè, un attimo solo della sua arte ». Come e perchè, veda il lettore all'op. 32.

Ecco il testo tedesco, con la versione italiana, degli otto Lieder:

1. Urians Reise um die Welt
(Viaggio di Urian intorno al mondo) testo di Mattia Claudius.

Testo originale (1).

Urians Reise um die Welt.

Wenn jemand eine Reise tut,
So kann er was erzählen;
Drum nahm ich meinen Stock und Hut
Und tät das Reisen wählen.
Tutti. Da hat Er gar nicht übel dran getan
Verzähl' Er doch weiter, Herr Urian !

---

(1) *Versione italiana*:

Viaggio di Urian intorno al mondo.

Quando uno ha fatto un viaggio,
qualcosa ha da narrare;
perciò presi il cappello ed il bastone
e di viaggiar decisi.
Tutti. E non ha fatto davvero male:
racconti ancora, il signor Urian!

Zuerst gings's an den Nordpol hin;
Da war es kalt, bei Ehre!
Da dacht' ich denn in meinen Sinn,
Dass es hier besser wäre.
Tutti. Da hat Er gar, ecc.

In Grönland freuten sie sich sehr,
Mich ihres Orts zu sehen,
Und setzten mir den Trankrug her;
Ich liess ihn aber stehen.
Tutti. Da hat Er gar, ecc.

Dir Eskimos sind wild und gross,
Zu allem Guten träge;
Da schalt' ich einen einen Kloss,
Und kriegte viele Schläge.
Tutti. Da hat Er gar, ecc.

Nun war ich in Amerika;
Da sagt' ich zu mir: Lieber!
Nordwestpassage ist doch da:
Mach dich einmal darüber!
Tutti, Da hat Er gar, ecc.

S'andò prima al Polo Nord;
era freddo assai, parola!
Io pensavo in cuor mio
che si sta meglio a casa.
Tutti. E non ha fatto, ecc.

In Groenlandia furono assai contenti
di vedermi dei loro,
e davanti mi posero il boccale;
ma io lo lasciai stare.
Tutti. E non ha fatto, ecc.

Son gli eschimesi grandi e selvaggi,
ad ogni buona cosa lenti;
uno, uno zotico, volli sgridare,
e molte busse n'ebbi.
Tutti. E non ha fatto, ecc.

Ed eccomi in America:
dissi a me stesso: caro,
qui c'è il passaggio del nord-ovest,
animo fatti sotto!
Tutti. E non ha fatto. ecc.

Flugs ich an Bord und aus ins Meer,
Den Tubus festgebunden.
Und suchte sie die Kreuz und Quer,
Und hab' sie nicht gefunden.
Tutti. Da hat Er gar, ecc.

Von hier ging ich nach Mexiko,
Ist weiter als nach Bremen;
Da, dacht' ich, liegt das Gold wie Stroh,
Du sollst 'n Sack voll nehmen.
Tutti. Da hat Er gar. ecc.

Allein, allein, allein, allein,
Wie kann ein Mensch sich trügen!
Ich fand da nichts als Sand und Stein,
Und liess den Sack da liegen.
Tutti. Da hat Er gar, ecc.

Drauf kauft' ich etwas kalte Kost
Und Kieler Sprott und Kuchen
Und setzte mich auf Extrapost,
Land Asia su besuchen.
Tutti. Da hat Er gar, ecc.

Di corsa a bordo e via per mare,
la tuba ben legata,
l'ho cercato per dritto e per traverso,
e non l' ho mai trovato.
Tutti. E non ha fatto, ecc.

Di qui giunsi nel Messico,
più lontano di Brema,
Là, penso, l'oro è come paglia,
un sacco devo farne pieno.
Tutti. E non ha fatto, ecc.

Però, però, però, però
come s'inganna l'uomo!
Non vi trovai che sabbia e sassi,
e lasciai in terra il sacco.
Tutti. E non ha fatto, ecc.

Mi comprai un pranzo freddo,
sarde di Kiel e focaccia,
e via per posta speciale,
a visitare l'Asia.
Tutti. E non ha fatto, ecc.

Der Mogul ist ein grosser Mann
Und gnädig über Massen
Und klug: er war itzt eben dran,
'n Zahn ausziehn zu lassen.
Tutti. Da hat Er gar, ecc.

Hum! dacht' ich, der hat Zähnepein
Bei aller Gröss' und Gaben!
Was hilft's denn auch noch, Mogul sein?
Die kann man so wohl haben.
Tutti. Da hat Er gar, ecc.

Ich gab dem Wirt mein Ehrenwort,
Ihn nächstens zu bezahlen;
Und damit reist' ich weiter fort
Nach China und Bengalen.
Tutti. Da hat Er gar, ecc.

Nach Java und nach Otaheit,
Und Afrika nicht minder:
Und sah bei der Gelegenheit
Viel Städt'und Menschenkinder!
Tutti. Da hat Er gar, ecc.

Il Mogol è un grand'uomo
e grazioso oltre dire
e bravo; proprio in quel momento
stava a cavarsi un dente.
Tutti. E non ha fatto, ecc.

Hem! io penso costui ha mal di denti
oltre a ricchezze e onori!
Anche d'esser Mogol che serve
se uno ha mal di denti?
Tutti. E non ha fatto, ecc.

All'oste detti la mia parola
di pagarlo al più presto;
poscia ripresi il viaggio
per la Cina e il Bengala.
Tutti. E non ha fatto, ecc.

A Giava e in Otahiti
e in Africa non meno;
e vidi al passaggio
molti uomini e città!
Tutti. E non ha fatto, ecc.

Und fand es überall wie hier,
Fand überall' n Sparren,
Die Menschen grade so wie wir,
Und ebensolche Narren.
Tutti. Da hat Er übel übel dran getan;
Verzähl' Er nicht weiter, Herr Urian !

(Dall'edizione: *Matthias Claudius' Werke, herausgegeben von Georg Behrmann, Leipzig*, 1907).

2. Feuerfarb (Color di fuoco), testo di Sophie Mereau.

Testo originale (1).

Feuerfarb.

Ich weiss eine Farbe, der bin ich so hold,
die achte ich höher als Silber nnd Gold,
die trag' ich so gerne um Stirn und Gewand,
und habe sie Farbe der Wahrheit genannt.

Wohl reizet die Rose mit sanfter Gewalt;
doch bald ist verblichen die süsse Gestalt:
drum ward sie zur Blume der Liebe geweiht;
bald schwindet ihr Zauber vom Hauche der Zeit.

E trovai dappertutto come qui,
dappertutto gran pazzi,
tutti gli uomini proprio come noi,
sempre gli stessi stolti.
Tutti. Ha fatto male, male, per davvero,
altro non ci racconti, il signor Urian !

(1) *Versione italiana:*

Color di fuoco.

So un colore, che tanto mi è caro,
che apprezzo più che oro ed argento,
che porto con gioia sul capo e sulla veste
e che chiamo color della verità.

La rosa ci attira con soave violenza,
ma presto si scolora il dolce sembiante,
perciò è consacrata a fior dell'amore;
sparisce il suo incanto all'alitar del tempo.

Die Bläue des Himmels strahlt herrlich und mild;
drum gab man der Treue dies freundliche Bild.
Doch trübet manch Wölkchen den Äther so rein:
so schleichen beim Treuen oft Sorgen sich ein.

Die Farbe des Schnees, so strahlend und licht,
heisst Farbe der Unschuld; doch dauert sie nicht.
Bald ist es verdunkelt, das blendende Kleid:
so trüben auch Unschuld Verläumdung und Neid.

Und Frühlings, von schmeichelnden Lüftchen entbrannt,
trägt Wäldchen und Wiese der Hoffnung Gewand.
Bald welken die Blätter und sinken hinab:
so sinkt oft der Hoffnungen liebste ins Grab.

Nur Wahrheit bleibt ewig, und wandelt sich nicht;
sie flammt wie der Sonne alleuchtendes Licht.
Ihr hab' ich mich ewig zu eigen geweiht.
Wohl dem, der ihr blitzendes Auge nicht scheut!

Warum ich, so fragt ihr, der Farbe so hold,
den heiligen Namen der Wahrheit gezollt? –
Weil flammender Schimmer von ihr sich ergiesst,
und ruhige Dauer sie schützend umfliesst.

L'azzurro del cielo è magnifico e mite;
perciò si è dato alla fedeltà quel grato aspetto.
Ma una nuvoletta offusca l'etere puro;
così nel fedele spesso s'insinua il sospetto.

Il color della neve, sì raggiante e chiaro,
è detto color dell'innocenza, ma non dura.
Presto si oscura, l'abbagliante mantello:
così l'innocenza è turbata da invidia e calunnia.

Primavera, accesa da lusinghevoli zeffiri,
reca al boschetto e al prato il manto della speranza.
Presto appassiscon le foglie e cadono;
così spesso cade nella fossa la speranza più cara.

Verità, solamente, perpetua rimane e non muta:
fiammeggia come la luce del sole che tutto illumina.
Ad essa mi son in eterno consacrata.
Felice colui che non teme la sua vista folgorante!

Perchè, chiedete, preferendo quel colore,
gli assegno il sacro nome della verità?
Perchè un fiammante splendore da esso si effonde
e una serena durata proteggendo lo circonda.

Ihr schadet der nässende Regenguss nicht,
noch bleicht sie der Sonne verzehrendes Licht;
drum trag ich so gern sie um Stirn und Gewand,
und habe sie Farbe der Wahrheit genannt.

(*Dall'edizione del 1900*).

3. Das Liedchen von der Ruhe. (La canzonetta della pace).

Testo originale (1).

Das Liedchen von der Ruhe.

Im Arm der Liebe ruht sich's wohl,
Wohl auch im Schooss der Erde;
Ob's dort noch, oder hier seyn soll,
Wo Ruh ich finden werde,
Das forscht mein Geist, und sinnt, und denkt
Und fleht zur Vorsicht, die sie schenket.

Im Arm der Liebe ruht sich' s wohl;
Wenn mich, der Welt entrückt,
Elisens Blick, so seelenvoll,
Elisens Kuss beglücket:
Dann schwinden vor dem trunknen Sinn
Des Lebens Sorgen alle hin.

Non gli reca danno lo scrosciar della pioggia,
nè la luce divoratrice del sole lo sbiadisce,
perciò lo porto con gioia sul capo e sulla veste,
e l'ho chiamato color della verità.

(1) *Versione italiana:*

La Canzonetta della pace.

In braccio all'amore si riposa bene,
bene anche in grembo alla terra;
se colà ancora ovver qui esser deve
che io trovi pace
il mio spirito indaga e volge e pensa,
e invoca, che la mandi, Provvidenza,

In braccio all'amore si riposa bene;
se me, dimentico del mondo,
d'Elisa il guardo tanto amoroso,
d'Elisa il bacio rende beato,
fugge allora dall'animo inebriato,
della vita ogni pena.

Im Schooss der Erde ruht sich's wohl.
So still und ungestöret !
Hier ist das Herz oft kummervoll.
Dort wird's durch nichts beschweret,
Man schläft so sanft, schläft sich so süss
Hinüber in das Paradies.

Ach ! wo ich noch wohl ruhen soll
Von jeglicher Beschwerde ?
Im Arm der Liebe ruht sich's wohl,
Wohl auch im Schooss der Erde.
Bald muss ich ruhen, wo es sey,
Das ist dem Müden einerley.

(Dal *Musen-Almanach*, MDCCLXXXVIII, Göttingen)

Bene in grembo alla terra si riposa,
così quieti e sereni !
Quaggiù sovente si rattrista il cuore,
là niente lo addolora;
dolcemente tu dormi, dormi bene
lassù nel Paradiso.

Ahi ! dove alfine mi riposerò,
d'ogni sorta d'affanni ?
In braccio all'amore si riposa bene,
bene anche in grembo alla terra.
Presto riposerò dovunque sia;
non importa a chi è stanco.

4. Mailied (Canto di Maggio), testo di Goethe.

Testo originale:

Mailied.

Wie herrlich leuchtet
Mir die Natur!
Wie glänzt die Sonne!
Wie lacht die Flur!

Es dringen Blüthen
Aus jedem Zweig
Und tausend Stimmen
Aus dem Gesträuch.

Und Freud' und Wonne
Aus jeder Brust.
O Erd', o Sonne!
O Glück, o Lust!

O Lieb', o Liebe!
So golden schön,
Wie Morgenwolken
Auf jenen Höhn!

Du segnest herrlich
Das frische Feld,
Im Blüthendampfe
Die volle Welt.

O Mädchen, Mädchen,
Wie lieb' ich dich!
Wie blickt dein Auge!
Wie liebst du mich!

So liebt die Lerche
Gesang und Luft,
Und Morgenblumen
Den Himmelsduft,

Wie ich dich liebe
Mit warmen Blut,
Die du mir Jugend
Und Freud' und Muth

Zu neuen Liedern
Und Tänzen gibst.
Sei ewig glücklich,
Wie du mich liebst!

Versione italiana:

Canto di Maggio

Come mi riluce incontro
magnifica, la natura!
Come splende il sole!
Come ride la campagna!

Prorompono boccioli
da ogni ramo
e mille voci
dalla macchia.

E gioia e languore
da ogni petto,
O terra, o sole!
O felicità, o piacere!

O amor, o amore!
bello e dorato
come le nubi al mattino
su quelle alture!

Tu benedici, magnifico,
il fresco prato,
nel vapore dei fiori
l'intero mondo.

O fanciulla, fanciulla,
quanto ti amo!
Che sguardo hanno i tuoi occhi!
Come mi ami!

Come l'allodola
Ama il canto e l'aria,
e i fiori del mattino
il profumo del cielo,

Così io t'amo
con fervido sangue,
te, che mi dai
giovinezza e gioia e ardore

A nuovi canti
e danze.
Sii eternamente felice,
come ora mi ami!

5. Molly's Abschied (L'addio di Molly), testo di Bürger

Testo originale (1).

Molly's Abschied.

Lebe wohl, du Mann der Lust und Schmerzen!
Mann der Liebe, meines Lebens Stab!
Gott mit dir, Geliebter! Tief zu Herzen
Halle dir mein Segensruf hinab!

Zum Gedächtnis biet' ich dir statt Goldes –
Was ist Gold und goldeswerter Tand? –
Biet' ich lieber, was dein Auge Holdes,
Was dein Herz an Molly Liebes fand.

Nimm, du süsser Schmeichler, von den Locken,
Die du oft zerwühltest und verschobst,
Wenn du über Flachs an Pallas Rocken,
Ueber Gold und Seide sie erhobst!

Vom Gesicht, der Walstatt deiner Küsse,
Nimm, solang' ich ferne von dir bin,
Halb zum mindesten im Schattenrisse
Für die Phantasie die Abschrift hin!

---

(1) *Versione italiana:*

L'addio di Molly.

Addio, uomo del piacere e del dolore!
Uomo dell'amore, sostegno della mia vita!
Dio sia con te, amato! In fondo al cuore
ti giunga la mia benedizione, laggiù!

Per ricordo io t'offro invece d'oro –
che cosa sono l'oro e tutti i ninnoli? –
t'offro piuttosto quel che leggiadro il tuo occhio,
ciò che caro il tuo cuore trovò in Molly.

Prendi tu, dolce adulatore, di quei ricci
che sovente guastavi e scompigliavi,
quando più che il lino della conocchia di Minerva
più che l'oro e la seta li pregiavi!

Del mio volto, paradiso dei tuoi baci,
prendi, pel tempo che sarò lontana,
la metà almeno in silouetta,
la copia prendine per la tua fantasia!

Meiner Augen Denkmal sei dies blaue
Kränzchen flehender Vergissmeinnicht,
Oft beträufelt von der Wehmut Taue.
Der hervor durch sie vom Herzen bricht!

Diese Schleife, welche deinem Triebe
Oft des Busens Heiligtum verschloss,
Hegt die Kraft des Hauches meiner Liebe.
Der hinein mit tausend Küssen floss.

Mann der Liebe! Mann der Lust und Schmerzen!
Du, für den ich alles that und litt,
Nimm von allem! Nimm von meinem Herzen
Doch – du nimmst ja selbst das Ganze mit!

6. Die Liebe (L'amore), testo di Lessing.

Testo originale:

Die Liebe.

Ohne Liebe
Lebe, wer da kann.
Wenn er auch ein Mensch schon bliebe,
Bleibt er doch kein Mann.

Süsse Liebe,
Mach' mein Leben süss!
Stille nie die regen Triebe
Sonder Hinderniss.

Schmachten lassen
Sey der Schönen Pflicht!
Nur uns ewig schmachten lassen,
Dieses sey sie nicht.

Versione italiana:

L'Amore

Senza amore
viva chi può.
Anche se conserva umana sembianza,
uomo non è già.

Dolce amore
fa dolce la mia vita!
Non calmare i vivaci istinti,
togli, anzi, gli impedimenti.

Farci languire
delle belle sia il dover!
Purchè non sia
di farci languir eternamente.

Ricordo dei miei occhi sia questa azzurra
coroncina di implorantI « non ti scordar di me»,
spesso innaffiatj dalla rugiada di cordoglio
che li inonda sgorgandomi dal cuore!

Questo velo che dal tuo impeto
spesso difese il tempio del mio seno;
serba la forza del respiro del mio amore,
che lo penetrò con mille baci.

Uomo dell'amore! Uomo del piacere e del dolore!
Tu per cui tutto feci e soffersi
prendi di tutto! Prendi del mio cuore,
Ah, ma questo lo prendi tutto quanto.

7. Marmotte (Marmotta), testo di Goethe.

Testo originale:

Marmotte.

Ich komme schon durch manches
Avecque la marmotte, [Land
Und immer ich was zu essen fand,
Avecque la marmotte,
Avecque si, avecque la,
Avecque la marmotte.

Ich hab' gesehn gar manchen Herrn,
Avecque la marmotte,
Der hätt die Jungfern gar zu gern,
Avecque la marmotte,
Avecque si, avecque la,
Avecque la marmotte.

Hab' auch gesehn manch' Jungfer
Avecque la marmotte, [schön,
Die thäte nach mir Kleinen sehn,
Avecque la marmotte,
Avecque si, avecque la,
Avecque la marmotte.

Nun lasst mich nicht so gehn, ihr
Avecque la marmotte, [Herrn,
Die Burschen essen und trinken gern,
Avecque la marmotte,
Avecque si, avecque la,
Avecque la marmotte.

Versione italiana:

Marmotta.

Ho girato per molti paesi
Avecque la marmotte,
e sempre ho trovato da mangiare,
avecque la marmotte,
avecque si, avecque la,
avecque la marmotte.

Ed ho visto già molti signori,
avecque la marmotte,
che avevan troppo care le ragazze,
avecque la marmotte,
avecque si, avecque la,
avecque la marmotte.

Ho visto anche qualche bella ragazza,
avecque la marmotte,
che avrebbe voluto guardar me, me-
avecque la marmotte, [schino,
avecque si, avecque la,
avecque la marmotte.

Ed or non lasciatemi andare così, miei
avecque la marmotte, [signori,
i giovani mangian e bevono volentieri,
avecque la marmotte,
avecque si, avecque la,
avecque la marmotte.

8. Das Blümchen Wunderhold (il Fiorellino miracolo), testo di Bürger.

Testo originale (1).

Das blümchen Wunderhold.

Es blüht ein Blümchen irgendwo
In einem stillen Thal;
Das schmeichelt Aug' und Herz so froh
Wie Abendsonnenstrahl;
Das ist viel köstlicher als Gold,
Als Perl' und Diamant:
Drum wird es „Blümchen Wunderhold"
Mit gutem Fug genannt.

Wohl sänge sich ein ein langes Lied
Von meines Blümchens Kraft,
Wie es am Leib und am Gemüth
So hohe Wunder schafft.
Was kein geheimes Elixir
Dir sonst gewähren kann.
Das leistet traun mein Blümchen dir.
Man säh' es ihm nicht an.

---

(1) *Versione italiana:*

Il fiorellino miracolo.

Fiorisce un fiorellino chissà dove
In una cheta valle;
sì lietamente l'occhio e il cuore incanta
come il sole di sera;
più prezioso è assai dell'oro,
della perla e del diamante:
perciò « Fiorellino miracolo »
chiamato è con ragione.

Un lungo canto si potrebbe fare
sul poter del mio fiore,
come sul corpo e l'animo
produca gran portenti,
Quel che nessun arcano filtro
non ti darebbe mai
te lo darà certo il mio fiore.
A vederlo non lo diresti.

Wer Wunderhold im Busen hegt,
Wird wie ein Engel schön.
Das hab' ich, inniglich bewegt,
An Mann und Weib gesehn.
An Mann und Weib, alt oder jung,
Zieht's wie ein Talisman
Der schönsten Seelen Huldigung
Unwiderstehlich an.

Auf steifem Hals ein Strotzerhaupt.
Das über alle Höhn
Weit, weit hinauszuragen glaubt,
Lässt doch gewiss nicht schön.
Wenn irgend nun ein Rang, wenn Gold
Zu steif den Hals dir gab,
So schmeidigt ihn mein Wunderhold
Und biegt dein Haupt herab.

Es webet über dein Gesicht
Der Anmuth Rosenflor
Und zieht des Auges grellem Licht
Die Wimper mildernd vor.

Chi « Miracolo » serba in seno
bello come un angelo diviene.
Con commozione, in uomo e in donna
veduto ho tale effetto.
In uomo o donna, vecchi o giovani,
« miracolo » è come un talismano
che, irresistibile,
ottiene il favor d'ogni anima bella.

Un capo presuntuoso sopra rigido collo,
che al disopra di tutte le altezze
crede di dominare alteramente,
a vedersi non è certamente bello.
Ma se il tuo rango o l'oro
ti fan rigido il collo,
docile te lo rende « Miracolo »
e ti curva la testa.

Un roseo velo di leggiadria
intesse sopra il tuo volto;
e sulla luce cruda dell'occhio
la palpebra abbassa soave.

O wie man dann so wolgemuth.
So friedlich lebt und webt!
Wie um das Lager, wo man ruht,
Der Schlaf so segnend schwebt!
Denn Wunderhold hält alles fern,
Was giftig beisst und sticht;
Und stäch' ein Molch auch noch so gern,
So kann und kann er nicht.

Ich sing', o Lieber, glaub' es mir,
Nichts aus der Fabelwelt,
Wenngleich ein solches Wunder dir
Fast hart zu glauben fällt.
Mein Lied ist nur ein Widerschein
Der Himmelsliebliehkeit,
Die Wunderhold auf gross und klein
In Thun und Wesen streut.

Ach! hättest du nur die gekannt,
Die einst mein Kleinod war –
Der Tod entriss sie meiner Hand
Hart hinterm Traualtar –

Oh quanto volentieri allora,
vivi ed operi in pace!
Come intorno al giaciglio ove riposi,
il sonno benedetto ondeggia!
Chè « miracolo » tutto tien lontano
ciò che punge e avvelena;
e perfino una salamandra, per quanto volesse pungerti,
non ci si saprebbe più decidere.

Io non canto, caro, credi a me,
cose dell'altro mondo,
anche se un tal portento
incredibile ti appare.
Il mio canto è un riflesso soltanto
di quella beatitudine,
che « Miracolo » su grandi e piccini
nella vita sparge e nelle opere.

Ah! se tu solo avessi conosciuto
quella che un giorno fu il mio tesoro –
delle mie mani la strappò la morte,
duramente dietro l'altare delle nostre nozze –

Dann würdest du es ganz verstehn,
Was Wunderhold vermag,
Und in das Licht der Wahrheit sehn,
Wie in den hellen Tag.

Wol hundertmal verdankt' ich ihr
Des Blümchens Segensflor.
Sanft schob sie's in den Busen mir
Zurück, wann ich's verlor.
Jetzt rafft ein Geist der Ungeduld
Es oft mir aus der Brust.
Erst wann ich büsse meine Schuld,
Bereu' ich den Verlust.

O was des Blümchens Wunderkraft
Am Leib und am Gemüth
Ihr, meiner Holdin, einst verschafft,
Fasst nicht das längste Lied!
Weil's mehr als Seide, Perl' und Gold
Der Schönheit Zier verleiht.
So nenn' ich's „Blümchen Wunderhold"
Sonst heisst's – Bescheidenheit.

(Dall'edizione: *G. A. Bürger's Werke, herausgegeben von Eduard Grisebach, Zweiter Theil Gedichte. Berlin 1872*).

---

allora certo potresti ben comprendere
quel che può «Miracolo»,
e nella luce della verità vedresti
come nel pieno giorno.

Ben mille volte a lei fui debitore
di quel fior portentoso.
Soave in seno me lo riponeva,
quando io lo smarrivo.
Ora uno spirito d'insofferenza
spesso me lo strappa dal cuore.
Sol quando della mia colpa mi pento
mi dolgo della perdita.

Oh, quel che la magia del fiorellino
nelle membra e nell'animo
di lei, la mia diletta, un dì operava,
neanche il canto più lungo giungerebbe a cantarlo!
Perchè più che seta perla ed oro
esso conferisce il pregio della bellezza
«Fiorellin miracolo» io lo chiamai;
Altrimenti «Modestia» è il suo nome.

OPERA 53

Sonata per piano N. 21, in do maggiore (L'Aurora).

Dedicata al Conte von Waldstein.

Allegro con brio – Introduzione. Adagio molto – Rondò. Moderato. Allegretto.

Concepita nel 1804, pubblicata nel 1805, è nota sotto il titolo di *Waldstein–Sonate*, dal cognome del conte ciambellano al quale è dedicata, ma è anche non meno nota col titolo: *L'Aurora*.

In genere si considera che, per la parte pianistica, la seconda maniera di Beethoven si delinei con le tre Sonate dell'op. 31, ma il Lenz dichiara che, come « portico della seconda maniera » avrebbe preferito questa Sonata op. 53. Analogamente altri critici ritengono che questa opera segni una nuova fase nell'arte beethoveniana. I critici rilevano che negli anni 1803–4, le pubblicazioni di Beethoven furono scarse, ma giustamente il Prod'homme osserva che tale periodo fu invece fecondissimo dal punto di vista ideativo, come risulta dai taccuini che contengono gli abbozzi dell'*Eroica*, del *Fidelio*, della Quinta e Sesta Sinfonia e di altre composizioni capitali. Non si tratta, dunque, di un periodo di infecondità, ma di una meravigliosa fase di incubazione.

Il Ries e lo Czerny narrano che la Sonata dell'*Aurora* era composta di tre tempi: *Allegro*, *Andante e Rondò*. In seguito alla opinione di amici che ritenevano la Sonata troppo lunga, Beethoven, sebbene a malincuore, staccò l'Andante e ne fece un pezzo a sè, sostituendolo col più breve Adagio (1).

Nessuno dei critici da me studiati formula riserve contro questa mutilazione; anzi il Lenz l'approva, giudicando che l'Andante non si inquadrava col più alto stile della Sonata. Ma dovessi anche restar solo fra cotante autorità, io deploro la debolezza di Beethoven verso amici, i quali, probabilmente, obbedivano a preoccupazioni di carattere esecutivo. Dobbiamo ringraziare Iddio che qualche consigliere non abbia indotto Beethoven a tagliare anche la Sonata 106 (Hammer-Klavier).

(1) Così l'Andante fu pubblicato a sè e, per la fortunata accoglienza tributatagli fu, dallo stesso Beethoven che lo eseguì sovente in pubblico, battezzato col titolo di *Andante favori*. È catalogato oggi fra le opere senza numero. Nel presente catalogo porta il N. 170.

Caso mai, c'è da sostenere la tesi che il vero intruso nella Sonata è l'Adagio e non l'Andante, e io mi auguro che qualche autorevole pianista osi eseguire la Sonata dell'*Aurora* quale fu concepita da Beethoven: *Allegro*, *Andante*, *Rondò*.

Il Lenz afferma che questa Sonata è paragonabile allo stile «oggettivo» di Goethe e può quindi dare l'impressione di una specie di freddezza, di rigidità formale. E Wagner si accostava a tale parere, giudicando il tema freddo e secco. Stimo enormemente i giudizi del Lenz e di un Riccardo Wagner, ma anche qui oso dissentire. Forse per l'Adagio, essi hanno ragione, ma gli altri tempi sono quanto di più dinamico si possa desiderare, e ciò spiega la origine del titolo: *L'Aurora*.

A proposito delle note che precedono il crescendo del primo tempo, scrive il Casella:

> Io credo che nella fantasia di Beethoven queste 14 battute di «dominante» appartenessero piuttosto all'ordine del *rumore* che a quello della musica. Da una sonorità sorda, caotica, lontanissima, far sorgere progressivamente uno sprazzo di luce abbagliante, ecco, secondo me, il senso espressivo di questo brano che potrebbe benissimo aver dato origine al titolo: *L'Aurora*.

Si noti che anche la Wartel crede di intravvedere nel primo tempo la descrizione «del disordine degli elementi», tema non unico in Beethoven se si accetta la mia interpretazione delle prime battute della Nona Sinfonia (vedi a pag. 357).

Il Chantavoine ritiene che il titolo si può giustificare per il crescendo dell'inizio, per il risveglio crepuscolare della lenta introduzione che precede il Rondò finale, in cui appare, si dice, un canto dei barcaiuoli del Reno.

Se integrata con l'Andante, la Sonata dell'*Aurora* maggiormente conferma la definizione di pastorale che le ha attribuito il d'Indy.

L'Allegro rappresenterebbe il lento apparire e ascendere del sole; l'Andante la natura che si risveglia, nei suoi elementi animati, in una dolcezza pastorale; il Rondò il fulgore del sole, l'inno trionfale della vita.

È una delle più originali, delle più potenti espressioni del genio di Beethoven.

Su questa Sonata esiste un ampio studio pubblicato da Henri Quittard nella «Revue Musicale» di Parigi (fasc. 1° luglio 1910). Egli giudica l'opera 53 una delle più caratteristiche e delle più belle Sonate di Beethoven.

È evidente, osserva il Quittard, che il Maestro, pur non abbandonando affatto le esigenze e le convenzioni necessarie alla musica pura, ha voluto, prima di tutto, *esprimere* qualche cosa. Per quanto il complesso delle sensazioni o dei sentimenti che egli vuol tradurre

possano essere generali, tuttavia tale complesso rivela un'intenzione certa. La Sonata è dunque un poema sinfonico (preso il termine nel suo senso più generale) o almeno un quadro sinfonico. Ma questo quadro che cosa rappresenta ?

Riferendosi allo stile musicale dell'op. 28 (la *Sonata Pastorale*) da lui analizzata nella stessa Rivista del 1° settembre 1909, il Quittard ritiene che anche a questa op. 53 non disconvenga il titolo di *Pastorale*. Ma, laddove i mezzi adoperati nell'op. 28 erano semplicissimi, qui invece sono complicati, suscitando nuove bellezze, con combinazioni di tonalità che nessuno, fino a Beethoven, aveva ancora tentato.

Nella sua profonda analisi il Quittard non poteva evitare il problema della sostituzione dell'Andante col breve Adagio, del quale ultimo egli si sbriga con poche parole, attraverso le quali si comprende che non gli attribuisce grande importanza.

Quanto all'Andante egli osserva che è grazioso e seducente ma che il suo stile non è all'altezza del primo Allegro. « Se questo e anche il Rondò finale sembrano magnificamente inaugurare la seconda maniera del Maestro, l'Andante si rivolge piuttosto al passato che verso l'avvenire »; come melodia siamo ancora a Mozart o, meglio ancora, a Rust. Anzi il Quittard segnala la coincidenza del tema dell'Andante con l'inizio del tema di una sonata del Rust. Però, nello stesso tempo, egli mette in guardia lo studioso da un giudizio troppo sommario sulla semplicità dell'Andante perchè anche l'Andante contiene alcune importanti novità tecniche.

Il Quittard passa quindi ad elogiare il Rondò, facendo rilevare che esso è fondato sopra un motivo semplicissimo e brevissimo di sette note sul quale Beethoven innalza una costruzione imponente. Egli osserva:

> Questo curioso lavoro, questa ostinazione a ricavare, da una così modesta e breve melodia, tutto ciò che essa può dare, senza che l'interesse dell'insieme diminuisca un solo istante, senza mai rivelare lo sforzo o la fatica, fanno di questo Rondò uno dei più interessanti, ma anche uno dei più difficili, che Beethoven abbia scritto.

E conclude:

> Questa bella Sonata, anche se si creda di giudicarla mutilata per la scomparsa del suo Andante, non resta meno per questo una delle opere più significative del Maestro.

Qualche breve commento all'acuto saggio del Quittard. Innanzi tutto è evidente il disagio ch'egli prova di fronte alla soppressione dell'Andante e ammette che l'opera, così come ci è rimasta, possa essere considerata mutila. È quindi comprensibile che qualcuno, come me,

vada più oltre, e consideri quell'Adagio come un intruso e chieda che all'opera venga restituito l'Andante.

Quanto al fatto che l'Andante possa sembrare un ritorno, mozartiano o rustiano, alla prima maniera, mentre il primo e il terzo tempo inaugurano decisamente la seconda maniera, osservo innanzi tutto, che lo stesso Quittard segnala in esso novità della seconda maniera, ma poi aggiungo che il caso è assolutamente simile ad altri, come quello, ad esempio, dell'Ottava Sinfonia, dove abbiamo un ritorno alle forme settecentesche che è assolutamente apparente e non deve trarre in inganno i più intelligenti uditori. Ma non basta; lo stesso fenomeno si verificherà per la successiva Sonata, op. 54, nella quale si è rilevato un apparente ritorno alla prima maniera. Prego il lettore di estendere alla sonata op. 35 i rilievi che formulo per l'op. 54. Infine osservo che, di fronte a coloro che hanno definito questa op. 53 *eroica*, e quelli che l'hanno definita *pastorale* esiste un mezzo di conciliazione, ed è proprio l'Andante che giustifica definitivamente il titolo di *Aurora*.

Non dimentichi il lettore che Beethoven, tre o quattro anni dopo, ideò l'eroicissima Quinta Sinfonia del Destino, e la pastoralissima Sesta, e che le due Sinfonie, composte insieme, nacquero gemelle.

Nessuna meraviglia, quindi, di vedere fusi in anticipo i due temi nella Sonata, la quale può essere definita un meraviglioso *Inno al Sole*, nel suo lento sorgere dalla notte, nella pace rigogliosa che dà alla natura e nel suo fulgore, la cui descrizione, nel finale della Sonata, costituisce un *Inno alla Vita* non indegno dell'*Inno alla Gioia* della Nona Sinfonia.

OPERA 54

Sonata per piano N. 22, in fa maggiore.

In tempo d'un Minuetto – Allegretto.

Composta nel 1805, pubblicata nel 1806. Nel commento alla Ottava Sinfonia (op. 93) segnalerò al lettore un problema che ha fatto versar fiumi d'inchiostro ai critici, e cioè, come mai Beethoven abbia collocato tra i colossi della Sesta, Settima e Nona Sinfonia, la piccola Sinfonia Ottava. Orbene, un problema quasi identico egli ha imposto nel campo pianistico. collocando, tra i colossi dell'*Aurora* (op. 53) e dell'*Appassionata* (op. 57), la breve, piccola Sonata op. 54. L'analogia tra i due casi deve essere estesa anche al metodo per spiegare il curioso enigma. Nel detto commento all'op. 93 io rammenterò che il Lenz ha tentato di spiegare il supposto regresso affermando che la semplicità

dell'Ottava Sinfonia è più apparente che reale. La forma è semplice, quasi una continuazione della prima maniera di Beethoven, ma il vero contenuto appartiene alla seconda e alla terza.

Così è di questa Sonata op. 54, ed è strano che proprio il Lenz non abbia rilevato la curiosa posizione analogica dell'Ottava Sinfonia e della Sonata op. 54 e abbia invece formulato un giudizio radicalmente negativo. Eppure, egli aveva sfiorato la verità affermando che la Sonata « ha tutti i difetti della terza maniera senza averne le bellezze». Nè basta ancora: tanto egli si era accostato a intuire l'analogia tra le due composizioni da giungere a scrivere per entrambe quasi le stesse parole. Per la Sinfonia, infatti, affermava che Beethoven « era giunto a quella fase nella quale si cerca la verità nell'uomo anzi che *fuori* dell'uomo» e per la Sonata egli asseriva, sulle traccie di Hand, che « Beethoven si ripiega su se stesso e lascia predominare dei motivi *individuali* che l'uditore, il quale vuole l'oggettività, non può seguire».

Eppure, malgrado questa quasi identità di valutazione, il Lenz esalta la Sinfonia e condanna la Sonata.

Lo spettacolo dei negatori e difensori dell'Ottava, è identico a quello che si verifica per la Sonata, e io affermo che bisogna applicare a questa, malgrado il Lenz, proprio il criterio adottato dal Lenz per l'Ottava: forma retrocessa alla prima maniera, ma contenuto sostanziale della seconda e della terza; giudizio che coincide con quello del Cortot, e cioè che la Sonata op. 54 « tocca i due estremi del pensiero beethoveniano: per la forma si avvicina alla prima maniera, per la tendenza fa presagire la terza».

OPERA 55

Terza Sinfonia, in mi bemolle (L'Eroica).

Dedicata al Principe von Lobkowitz.

Allegretto con brio – Marcia funebre. Adagio assai – Scherzo. Allegro vivace – Finale. Allegro molto.

Iniziata nel 1803, terminata nel 1804, fu eseguita privatamente nello stesso anno e pubblicamente il 7 aprile 1805.

L'origine si attribuisce all'invito, fatto dal generale Bernadotte a Beethoven, di comporre una Sinfonia in onore di Napoleone, che a Beethoven appariva allora il campione della libertà. Ma, proclamatosi Napoleone imperatore, Beethoven soppresse la dedica a Bona-

parte e le sostituì il titolo: « Sinfonia eroica composta per festeggiare il sovvenire di un grand'uomo».

Il Ries afferma che Beethoven compose la Terza Sinfonia nel corso dell'anno 1802 a Heiligenstadt. È importante osservare che la famosa tragica lettera da Heiligenstadt porta la data del 1802. Aggiunge il Ries:

> Fui il primo a portare la notizia a Beethoven che Bonaparte si era proclamato Imperatore. Beethoven montò in collera e gridò: « Non è dunque che un uomo ordinario; egli non penserà più che alla propria ambizione; vorrà innalzarsi sopra gli altri e diventerà un tiranno». Andò verso la tavola afferrò il foglio del titolo (che portava la semplice dicitura Buonaparte) la lacerò e la gettò a terra. La prima pagina fu nuovamente scritta e allora la sinfonia ricevette per la prima volta il suo titolo: *Sinfonia eroica*. Più tardi il principe Lobkowitz acquistò a Beethoven questa composizione per alcuni anni durante i quali fu spesso eseguita nel palazzo del principe.

Nella sua interpretazione della Terza Sinfonia l'Ulibicheff, partendo dal fatto storico che essa era, dapprima, destinata ad esaltare Napoleone vivente, si chiede come mai Beethoven vi avesse introdotto, come elemento dominante, una marcia funebre e riferisce quanto scrive il Fétis; cioè che nella primitiva redazione il secondo tempo non era l'Adagio della *Marcia funebre*, ma un'altra composizione che divenne poi « il colossale inizio dell'ultimo tempo della Quinta Sinfonia». Quando gli fu annunziato che Napoleone si era proclamato imperatore, Beethoven non si limitò a cambiare la dedica, ma sostituì l'accennata composizione con la *Marcia funebre*.

Il Colombani, che si occupa a lungo della questione, non esclude, anzi trova la cosa verosimile:

> Pare che dopo le prime furie per la disillusione ricevuta, Beethoven smettesse anche un po' del suo sdegno per Napoleone e invece che come tiranno lo considerasse, più benevolmente, come un disgraziato degno di compassione, un Icaro che per essersi avvicinato troppo al sole avesse dovuto precipitare in basso. Allora il Maestro avrebbe mantenuta la stessa destinazione virtuale alla sua Sinfonia, solo che, invece di celebrare la gloria attuale e risplendente del Napoleone primo Console, avrebbe voluto commemorare la gesta di un Napoleone che era stato grande e che per pietà si considerava ora come morto. L'ufficio di esprimere questo concetto sarebbe stato affidato alla *Marcia funebre*.

La tesi del Colombani corrisponde ai dati di fatto che sarà opportuno precisare.

L'assunzione della corona imperiale da parte di Napoleone avvenne nel maggio 1804.

Tre mesi dopo, il 26 agosto, Beethoven, offrendo la sua Sinfonia agli editori Breitkopf e Härtel: scriveva: « La sinfonia è intitolata

Bonaparte; oltre ai soliti strumenti vi sono ancora tre corni speciali obbligati; credo che interesserà il pubblico musicale».

Resta dunque stabilito: 1°, che, Beethoven non può avere cambiato il primitivo tempo della sinfonia con la *Marcia funebre*, se non dopo l'aprile o il maggio del 1804; 2°, che anche dopo l'introduzione della *Marcia funebre* egli considerò la Sinfonia intitolata a Napoleone. E siccome il frontespizio reca la dicitura « Sinfonia eroica per festeggiare il Sovvenire di un grand'Uomo» e Napoleone morì soltanto diciassette anni dopo, bisogna venire alla conclusione che Beethoven intese veramente commemorare il grand'uomo da lui considerato scomparso con l'assunzione del titolo di Imperatore.

Nell'evoluzione artistica di Beethoven l'*Eroica* costituisce una data capitale, in quanto segna il totale superamento delle forme della musica del Settecento in genere e di quelle mozartiane in ispecie. E con ciò costituisce anche una data fondamentale nella storia della musica moderna, in quanto segna, definitivamente, il carattere saliente della musica dell'Ottocento, con particolare riguardo alla piena separazione della musica strumentale da quella vocale.

Nell'*Eroica* tutto è nuovo. Essa costituisce la prima totale affermazione del genio innovatore di Beethoven (1). Nessuna altra opera musicale, neppure il *Sigfrido* wagneriano, la supera quale esaltazione dell'Eroe.

Il primo tempo può essere interpretato come una descrizione psicologica dell'Eroe nella sua potenza e nelle avversità che gli si oppongono. Il secondo tempo è il più grande canto funebre che mente umana abbia concepito, fatta eccezione per il lamento della Messa solenne dello stesso Beethoven per la morte di Gesù e per l'Adagio della Sonata op. 106. Quanto alla Marcia funebre della Sonata op. 26 vedi, a quest'opera, i raffronti che ne hanno fatto i critici con quella della *Eroica*. Per il terzo tempo, lo Scherzo, non è priva di originalità l'interpretazione di Berlioz che vede, in esso, una descrizione di grandiosi ludi funebri, simili a quelli che i guerrieri dell'*Iliade* celebravano sulle tombe dei loro capi. Altri ha voluto vedere in esso anche la descrizione di una battaglia (2).

---

(1) Sull'*Eroica* e sulla musica sinfonica di Beethoven, vedi l'osservazione di Alfredo Casella riportata in nota alla Sonata op. 106.

(2) Narra il Ries: « Nel primo Allegro Beethoven ha fatto un tiro mancino ai corni. Nella seconda parte, prima che il tema entri completamente, Beethoven lo fa presentire dai corni per qualche battuta, mentre le due parti dei violini continuano a tenere un accordo in seconda. Ciò suscita sempre, in coloro che non conoscono la partitura, il medesimo effetto che se il cornista avesse contato

All'interpretazione del Berlioz aderisce il Liuzzi rievocando i ludi funebri intorno al corpo di Patroclo:

> Dopo che avremo goduto del funebre canto di morte
> Noi scioglieremo i cavalli e ci ristoreremo qui tutti.
> Disse. Ulularono quelli in un turbine. Achille era il primo.
> Spinsero tutti i cavalli di lunghe criniere tre volte
> Torno al morto, gridando; e l'amore del pianto li prese:
> Era bagnata la sabbia; bagnate di lagrime l'armi.

Commenta il Liuzzi:

Di siffatta rappresentazione nel terzo Tempo dell'*Eroica*, cogliamo forse il simbolo più puro . . . Nella seconda parte dello Scherzo . . . da tre corni, maschi e guerrieri, si leva il tema a squillo: l'improvviso silenzio circostante è percorso appena da un fremito sommesso e tronco d'archi e di legni leggeri tra l'uno e l'altro dei periodi metallici. È un saluto dell'armi recato al morto dai compagni più eletti cui segue ancora un rude muover di schiere reso in aspetti metrici contrastanti tra le masse d'archi e di fiati . . . Poi il saluto guerriero riprende ed echeggia più vasto e indugia e svanisce, a poco a poco, lontano . . . Una chiusa veloce poggiata sul tempestar crescente del timpano, percorsa due volte dal fuggente lamento cromatico dei legni, getta alla fine tutta la massa orchestrale, con irruenza precipitosa, sui tre ultimi accordi battuti in tronco, rapidi, senza eco.

Nel quarto tempo (Finale, Allegro molto) si possono ritenere espressi gli ultimi compianti per l'Eroe, seguiti dall'inno della sua gloria. Ma qui vale la pena di esporre il pensiero del Liuzzi. Egli condivide l'opinione del Bekker, secondo il quale Beethoven stesso ci ha dato un indizio per comprendere il significato del Finale. Ma, per valutarlo, occorre premettere l'interpretazione generale del Liuzzi per gli altri tre tempi, 1° tempo: esaltazione dell'uomo « sotto specie eroica, come volontà libera e liberatrice »; 2° e 3° tempo: morte dell'eroe e sua celebrazione; 4° tempo: apoteosi dell'eroe, concepito come « il liberatore di spiriti, l'eccitatore di volontà, il portatore della face civile»: Prométeo.

Se ho ben compreso, l'*Eroica*, nel pensiero del Liuzzi, non costituirebbe la rappresentazione, quasi direi la biografia, di un eroe determinato (per esempio, Napoleone) ma dell'eroe tipico, cioè riassuntivo dei fondamentali tipi di eroe: quindi, non uno, ma due o tre eroi; quello che sveglia l'umanità all'eroismo; quello che cade vittima o martire della propria azione (Prométeo incatenato) e quello che trionfa (Prométeo liberato).

---

male le battute e fosse caduto in controtempo. Alla prima prova della Sinfonia, prova che fu terribile, stavo vicino a Beethoven e, credendo a uno sbaglio, gli dissi: " Maledetto cornista, non poteva contare ? Questo è ignominiosamente falso "! Credo che per poco non ricevessi uno schiaffo. Beethoven tardò molto a perdonarmi».

Questa interpretazione offrirebbe un'altra soluzione del problema sopra accennato, e cioè come mai Beethoven abbia potuto inserire (se l'aveva inserita prima dell'incoronazione di Napoleone) in un'opera destinata a esaltare Napoleone vivente e, allora, nel fulgore della fortuna, una Marcia funebre. Non un eroe, dunque, ma l'eroismo in se stesso, nei suoi vari aspetti, nelle sue varie fortune e nel trionfo finale del bene e della libertà con cui Beethoven chiude tutte le sue opere. Eroismo tipico; ispiratore, al di sopra dello stesso Bonaparte: Prométeo.

Orbene, a conferma di tale interpretazione, il Liuzzi, col Bekker, dà grande importanza al fatto che il tema finale dell'*Eroica* sia quello stesso adoperato, un paio d'anni prima, da Beethoven per il suo Prométeo (vedi all'op. 43). È un tema che ritroviamo anche in altre opere del Maestro, « uno di quei disegni musicali che l'artista voleva perseguire durante lunghi anni, quasi indici profondi ed essenziali del suo pensiero ».

Prométeo, dunque, sarebbe il vero protagonista simbolico dell'*Eroica*. E il Liuzzi cita, quasi a interpretazione conclusiva della terza Sinfonia, un verso del *Prométeo liberato* di Shelley:

Io dissi che ogni speranza era vana fuor che l'amore: tu ami.

È un verso che corrisponde allo spirito non soltanto dell'*Eroica*, ma di tutta l'opera di Beethoven.

* * *

Circa le impressioni dei coetanei, scrive il Magni-Dufflocq:

Il successo della Terza Sinfonia fu piuttosto lento; i primi critici, anche quelli decisamente convinti del genio di Beethoven, non poterono superare sulle prime un senso di sgomento davanti alla lunghezza inusitata dell'opera ed alla ricchezza delle idee secondarie, la quale potè sembrare disordine ed impetuosità eccessiva . . . L'ammirazione divenne generale dal 1828 in poi, dopo i concerti parigini dedicati alla memoria di Beethoven.

E infatti ecco il giudizio che ne dette, dopo le prime esecuzioni, la « Gazzetta musicale» di Lipsia:

Questo nuovo e ardito lavoro di Beethoven contiene grandi e belle idee. come dovevamo aspettarci dal genio potente del compositore che vi spiega una grande forza di concezione. Ma questa sinfonia guadagnerebbe molto in luce, chiarezza e unità se l'autore volesse risolversi a introdurvi qualche taglio, visto che dura un'ora. Vi è una Marcia funebre, invece dell'Andante, trattata come fuga . . . essa suscita disagio e sfugge spesso alla più ferrata attenzione, anche dopo parecchie audizioni. Ciò deve urtare anche i competenti meno prevenuti ed è un fatto che questa sinfonia è lontanissima dall'essere gustata dalla generalità.

Questo giudizio spiacque a Beethoven che lo considerò una stroncatura e in tal senso scrisse alla Casa Breitkopf, editrice della « Gazzetta». Ma per capire il tono della lettera bisogna premettere che egli aveva offerto la Terza Sinfonia alla Casa stessa e che questa l'aveva rifiutata (fu poi stampata nel 1806 dal *Contor delle Arti e l'industria* (*sic*) di Vienna). Ed ecco la pepata lettera di Beethoven:

Se crede con questo di danneggiarmi s'inganna; anzi con una cosa simile scredita il suo giornale, tanto più poi perchè non ho tenuto segreto ch'Ella mi ha respinto questa sinfonia con altre mie composizioni.

Bisogna però aggiungere che, alla distanza di un solo anno, la « Gazzetta» definiva l'*Eroica* « meravigliosa e colossale» e che i successivi rapporti tra il Maestro e la grande Casa musicale furono sempre cordiali. Del resto la « Gazzetta» non fu certamente la più arcigna nel giudicare la Terza Sinfonia.

Per questa e per altre opere innovatrici, Beethoven si attirò l'animosità e persino l'odio dei vecchi maestri. Dionigi Weber, ad esempio, direttore del Conservatorio di Praga, dichiarò contraria ai buoni costumi l'*Eroica*, la quale potè essere eseguita in codesta città soltanto dopo la morte del Weber, il quale, scrive con maliziosa arguzia lo Schindler, cadde in dissoluzione per le dissonanze di Beethoven !

* * *

L'*Eroica* deve essere prospettata anche da un altro punto di vista. Essa inizia il ciclo di un aspetto dell'opera di Beethoven che definirò napoleonico. Per quanto patriota e anti-francese, Beethoven non potè sottrarsi all'ambiente marziale, cavalleresco, suscitato dall'epopea dell'Imperatore. L'ambiente in cui egli visse dal principio del secolo al 1815, risuonava di gesta eroiche mescolate a mondane manifestazioni di galanteria, di feste e di danze, proprie della vita politica e militare dell'epoca. Parecchie opere di Beethoven rifletteranno simile ambiente e l'espressione culminante sarà il concerto op. 73 al quale, non senza motivo, fu conferito il titolo: *L'Imperatore*. Il ciclo si apre, in certo modo, con l'*Eroica* e si chiude con la *Battaglia di Vittoria* (op. 91).

Fin dal 1857 l'Ulibicheff osservava:

Beethoven, musicista originale quant'altri mai, aveva tuttavia un debole per la musica militare, le cui espressioni e persino i luoghi comuni, ricorrono parecchie volte nelle sue sinfonie, compresa la *Battoglia di Vittoria*. Che volete ? dal 1800 al 1815 la guerra era il tono predominante nel mondo e Beethoven aveva l'animo di un eroe.

E, molti anni dopo, il d'Indy:

Perchè meravigliarsi di questa espressione militare del patriottismo di Beethoven, la cui vita, salvo gli ultimi dieci anni, si svolse in piena guerra, fra movimenti di truppe, bombardamenti e invasioni ? Non sembra naturale che la sua concezione della patria sia stata inseparabile dall'apparato guerriero dal quale egli era circondato e che l'eroismo un po' magniloquente, concepito alla maniera di Plutarco, il suo favorito, si sia concretato nell'immagine di pennacchi giganteschi, di Kurtkas all'ungherese e musicalmente espresso con ritmo di tamburo e di galoppo ?

E il d'Indy enumera le opere che, in tutto o in parte, riflettono tale influenza, non senza affermare che al periodo (da me indicato) quello che culmina con la *Battaglia di Vittoria* (1813) si possono aggiungere echi che ritroviamo anche in opere successive; persino nel Quartetto op. 132 e nella Nona Sinfonia.

Ho rammentato all'inizio quanto riferiscono i biografi e cioè che Beethoven, dopo avere dedicato l'*Eroica* a Napoleone quale campione di libertà, abolì la dedica quando il Primo Console assunse il titolo di Imperatore.

Dati i riflessi dell'epopea napoleonica sull'opera beethoveniana non è superfluo ricordare che è lecito ritenere che il fascino di Napoleone restasse intatto nell'anima di Beethoven, se è autentica la notizia riferita nel fascicolo del luglio 1930 della rivista « Le Opere e i Giorni » di Genova circa una lettera scritta nel 1821 nella quale Beethoven così parlava della morte di Napoleone:

Napoleone non è più: ma ora, da questo momento in cui ci è mancato, egli si profila all'orizzonte più grande di quello che non fosse sui campi di battaglia; ed io sento dentro di me proiettarsi la luce del suo genio, il fascino del grande immortale.

Atteggiamento analogo a quello di Goethe e non dissimile da quello di Alessandro Manzoni, e ciò spiega gli echi napoleonici che si riscontrano nelle opere di Beethoven posteriori, non dico all'*Eroica* (1803–1805) ma allo stesso anno della morte di Napoleone, 1821.

Comunque, resta indiscutibile che certi aspetti dell'opera di Beethoven debbono essere ricollegati alla storia napoleonica.

Eppure è esistito qualcuno che ha messo in dubbio il carattere non dico « napoleonico » ma addirittura eroico della Sinfonia. Ecco ciò che si leggeva, a firma L. H., nella « Revue Musicale » del 15 maggio 1911:

Perchè ostinarsi a chiamare « eroica » una Sinfonia nella quale tutto – compresa la testimonianza dello stesso Beethoven – ripugna a un simile titolo ? Beethoven sarebbe stato un compositore ben maldestro e al di sotto del suo compito se per celebrare un eroe guerriero (come Napoleone !) avesse preso il tema di pastorale col quale si inizia la sinfonia così detta « eroica ». Le prime pagine del finale non sarebbero fuori posto in un'opera buffa. Nel complesso non vedo nulla che

giustifichi il pensiero attribuito al grande compositore. C'è, è vero, una mirabile marcia funebre; ma essa può applicarsi a qualsiasi personaggio e sembra, soprattutto, chiamata a servir di contrasto con quanto la segue.

Questo giudizio, formulato nel 1911 in una rivista diretta dal Combarieu, non può restare senza chiosa. Lasciamo stare l'opinione che la musica della Terza Sinfonia non sia di genere eroico, ma pastorale; è un'impressione soggettiva. Se c'è qualcuno che giudica il *Tristano e Isotta* un'opera buffa e il *Barbiere di Siviglia* un'opera tragica, lasciamo correre. Ma c'è un fatto che non è opinabile. Il critico afferma che anche la testimonianza di Beethoven milita contro l'interpretazione eroica. Ora, come abbiamo veduto, è di Beethoven stesso la didascalia: « Sinfonia eroica per festeggiare il sovvenire di un grand'Uomo ». Di più, sappiamo da una lettera dello stesso Beethoven che la Sinfonia portava, originariamente, il titolo: *Bonaparte*. Quindi ci sia lecito parafrasare l'espressione di L. H. e affermare che Beethoven sarebbe stato un compositore ben maldestro se, per celebrare il guerriero Napoleone, avesse adoperato della musica pastorale. No, non ci siamo: la Terza Sinfonia è eroica dalla prima all'ultima nota: anche nell'Allegretto, anche nello Scherzo, anche nel finale. Punto e basta (1).

OPERA 56

Grande Concerto Concertante, in do maggiore (2).

Dedicato al Principe Lobkowitz.

Allegro – Largo – Rondò alla polacca.

È chiamato comunemente *Triplo Concerto*. Abbozzato nel 1804, pubblicato nel 1807. Nell'opera di Beethoven è unico per la sua struttura strumentale e non comune anche per la natura della musica.

---

(1) Attenzione! Anche il Marx vedeva, almeno in una parte dell'*Eroica* (l'ultimo tempo) una « festa pastorale ». Ma osserva il Closson: « Noi preferiamo l'interpretazione di Gevaert: una vasta festa popolare in onore o in memoria dell'eroe, nella quale ciascuno *verrebbe a cantare la sua canzone* (ingegnosa interpretazione di quella successione di elementi disparati) ».

(2) Per pianoforte, violino e violoncello, con accompagnamento di due violini viola, flauto, due oboe, due clarinetti, due corni, due fagotti, trombe, timpani e basso.

L'illustre violoncellista Gaspar Cassadò scrive: « Autorevoli critici sostengono che Beethoven avesse originariamente ideato il Triplo Concerto per violoncello solo e orchestra. Infatti, la parte del violoncello è molto più importante di quella

L'indole stessa del Concerto fa supporre che Beethoven abbia voluto offrire una composizione brillante, di effetto, degna di essere eseguita in una bella sala, per un fastoso ricevimento. Qui non abbiamo preoccupazioni ideologiche; il sistematico dualismo beethoveniano è andato a farsi benedire; niente mistero, niente misticismo. Qui c'è della musica per la musica, splendida occasione per i tre solisti; mirabili impasti strumentali, una bizzarra evocazione, mistione e anticipazione di stili, attraverso la quale Mozart tende la mano a Schubert, come nel Largo, la cui melodiosa romanza comincia con uno spunto più mozartiano di Mozart e termina con un motivo più schubertiano di Schubert.

Segnalo al lettore il bellissimo tema fondamentale del Rondò alla polacca, nel quale Beethoven eccelle nel delizioso sistema di esporre un tema, e abbandonarlo, con divagazioni e variazioni, per farne sospirare il ritorno. E il ritorno avviene con strepitosa delizia dell'uditore.

È errata la mia impressione che esista una simpatica parentela fra il detto motivo saliente del Rondò e quello del primo tempo della Sonata per piano e violoncello, op. 69 ? In questo concerto il motivo avrebbe carattere giocoso, nella Sonata carattere cavalleresco, ma i due temi mi sembrano nati da un identico stato di animo musicale.

Concludendo, questo concerto, trascuratissimo dagli studiosi e dalle sale di concerto (da queste ultime, forse, per le sue complesse difficoltà tecniche) è invece degno della massima attenzione. Non dimentichiamo che esso porta il numero d'op. 56 e che l'op. 55 si chiama l'*Eroica*, l'op. 57 l'*Appassionata*, e l'op. 58, il *Quarto Concerto*: nidiata di aquile. Questo Concerto op. 56 potrà essere il minor nato, ma è sempre un aquilotto.

* * *

Così avevo scritto nella seconda edizione. Ma un approfondito studio di questa importante opera mi ha convinto che anche in essa c'è un dualismo e un significato programmatico.

Premetto che bisogna collegare questo Triplo Concerto a quello dell'*Imperatore*, composto pochi anni dopo: lo stesso ambiente di « donne e cavalier, d'armi e d'amori, di cortesie e d'audaci imprese», lo stesso dualismo virile e femminile, lo stesso stile fastoso e abbagliante.

---

del violino e del pianoforte. Perchè, dunque, Beethoven non diede sviluppo a questa sua prima idea, cioè di lasciarlo per violoncello solo ? Sembra che l'Autore, dopo aver sottoposto certi passaggi al giudizio di alcuni amici violoncellisti, questi trovassero eccessive difficoltà, tanto da deciderlo a dividerne l'esecuzione con gli altri due strumenti solisti (dal « Bullettino dell'Accad. Musicale Chigiana di Siena », settembre 1948).

Il significato ? Ve lo esprimo sotto forma di parabola teatrale, per la quale mi permetto scomodare i numi dell'Olimpo.

Personifichiamo l'orchestra in Marte e i tre solisti in tre dee, per esempio Venere, Minerva e Cerere. Se preferite tre Muse, accomodatevi e sceglietele. « Tre donne intorno al cor mi son venute ».

Primo atto, cioè primo tempo (Allegro). Scena, un'aula dell'Olimpo. Entra Marte; è bello, possente, coperto di corazza e di cimiero, armato delle sue armi fatali. Porta l'atmosfera della guerra, la sua è voce di comando, di dominio; udite gli echi delle battaglie e degli oricalchi. Le dee gli parlano a vicenda e all'unisono: « Divino tu sei, bella e generosa la guerra, nobile il comando, ma ora deponi le armi; altre espressioni di vita esistono: l'amore, la bellezza, la pace ». Marte ascolta le dee con palese diffidenza.

Secondo atto, cioè secondo tempo (Largo). Scena, un giardino più ricco di quelli di Alcina e di Armida.

Le dee adoperano tutte le loro seduzioni. Udite quella melodia veramente divina. Le dolcezze e i fascini dell'amore della natura, sono evocati. Niente filosofia, perchè Marte è il dio dell'azione, non della pace. Ma chi può sfuggire al sentimento e alla grazia femminile ? Marte depone le armi.

Terzo atto, cioè terzo tempo (Rondò alla polacca). Scena, l'aula o il giardino, a piacere.

Marte ha un'ora di sosta e di oblìo, ma quale conviene alla sua indole. Ecco questo ritmo di gioia, elegante, impetuoso, misto a echi di guerra e di fanfare. *Le dieu s'amuse.* Guerra e pace hanno trovato l'accordo. Ma per quanto ?

Non dimenticare, lettore, che Beethoven abbozzò questa opera nel 1804 e la pubblicò nel 1807. In tale quadriennio la storia registra l'incoronazione di Napoleone, le battaglie di Austerlitz, di Jena, di Friedland, le paci di Presburgo e di Tilsit.

OPERA 57

Sonata per piano N. 23, in fa minore (L'Appassionata).

Dedicata al Conte Franz von Brunswick.

Allegro assai – Andante con moto – Allegro ma non troppo.

Discussa è la data di composizione (per il Ries 1804, per lo Schindler 1806). Fu pubblicata nel 1807. Il titolo di *Appassionata* le fu attribuito dall'editore Cranz. È dedicata al conte Francesco von Brunswick, fra-

tello di Teresa, colei che taluni ritengono la destinataria della famosa lettera di Beethoven a l'« Immortale Amata». Si ritiene che, consenziente lo stesso fratello, Beethoven si fidanzasse con Teresa. Ma, come bene osserva lo Scuderi, poco importa, dal punto di vista artistico, determinare il nome della donna che ha ispirato questo capolavoro.

Beethoven la considerò come la più potente delle sue Sonate. Interrogato da Schindler sul significato di questa Sonata, egli rispose: « Leggete la *Tempesta* di Shakespeare ».

« Lotta dolorosa, calma riflessiva, vittorioso entusiasmo sono le caratteristiche delle tre parti dell'opera» (V. d'INDY).

Vero uragano e foschissima fra le ballate della notte e dei suoi fantasmi, procellosa canzone dell'animo straziato . . . spira continuo un fiero canto selvaggio, e vi si mesce un suono di stanca rassegnazione . . . preghiera declinata a una divinità troppo remota . . . sinchè il ciclone del finale, ululando ed atterrando, sforza e sospinge tutto innanzi a sè inesorabilmente (SPECHT).

Se quest'opera non suscita alcuna impressione opprimente, ma, al contrario, ci esalta come un vento marino, ciò è dovuto alla sua stessa inumanità, per così dire, sovrana. Non c'è nemmeno più da commisurare l'uomo in preda alle forze oceaniche. L'uomo non è più che un atomo. Il creatore si è realmente identificato con le leggi della natura, con le potenze elementari, contro le quali si dibatteva nel primo tempo. L'*Appassionata* è degna di prender posto tra un affresco della Sistina e una tragedia di Corneille. È della medesima famiglia (ROLLAND).

Vale la pena di menzionare l'ammirazione che per l'*Appassionata* ebbe un ascoltatore d'eccezione, Bismarck, il quale in merito al primo tempo disse: « Se ascoltassi spesso questa musica sarei sempre molto bravo» e per l'ultimo tempo: « È come la lotta e il singulto di tutta un'esistenza umana».

Il secondo tempo (Andante con moto) è stato adattato, col titolo *Inno alla notte*, per coro, per orchestra, per organo e credo anche per banda. Parole iniziali del coro: *Heilige Nacht, o giesse du* (1).

---

(1) Narra il RIES: « Durante una passeggiata dalla quale non tornammo a Döbling che alle otto, egli aveva durante tutto il cammino canticchiato e talvolta quasi urlato senza mai cantare note precise. Chiestagli una spiegazione, mi rispose: " Mi è venuto in mente un tema per l'ultimo Allegro della sonata " (op. 57). Non appena tornati a casa si mise al piano senza neppure togliersi il cappello. Mi sedetti in un angolo ed egli mi dimenticò, abbandonandosi per almeno un'ora al nuovo e superbo finale che termina ora questa sonata. Finalmente si alzò, stupito di vedermi e mi disse : " Non posso fare la lezione oggi, debbo ancora lavorare " ».

OPERA 58

Concerto per piano e orchestra N. 4, in sol maggiore.

Dedicato all'Arciduca Rodolfo.

Allegro moderato – Andante con moto – Rondò. Vivace.

Composto nel 1808. Fin dal 1809 il maggior periodico musicale tedesco, la « Gazzetta musicale universale » di Lipsia, che in tante altre occasioni dimostrò il più crasso filisteismo di fronte al Beethoven innovatore, giudicava questo concerto: « tutto ciò che v'è di più strano, di più originale, di più difficile». E nel 1818: « Una delle composizioni più spirituali e originali di Beethoven».

Una volta tanto plaudiamo alla vecchia « Gazzetta», e aggiungiamo che anche questo Concerto, sebbene con minore evidenza del successivo (op. 73), appartiene al ciclo che definiremo napoleonico, per il quale rimando a quanto scritto in merito all'*Eroica* (op. 55).

L'accostamento di questo quarto Concerto al quinto, intitolato: *L'Imperatore* (op. 73), è inevitabile. Il Buenzod scrive:

> Dell'op. 73 si è potuto dire che è una vera Sinfonia, e infatti le sue affinità, soprattutto ritmiche, con la sinfonia in la (7ª, op. 92) che essa precede di pochi anni, come pure la maestà delle sue proporzioni, le meritano tale titolo. Il Concerto in sol, op. 58, è più intimo, più luminoso, forse più poetico. Nel suo primo tempo appare, più volte, un tema, o piuttosto un palpito armonico, un'effusione, che fa pensare irresistibilmente al Reno, alla giovinezza perduta, alla primavera di tutti i sogni.

In questo Concerto op. 58 il d'Indy segnala l'esistenza di due « personaggi tematici» uno « quasi tirannico» rappresentato dall'orchestra, l'altro « supplichevole» rappresentato dal piano: i due temi si alternano in una specie di lotta che termina con la prevalenza del piano. Proprio il contrario di quanto avviene nel precedente Concerto, op. 37, nel quale orchestra e piano sono in contrasto, ma il piano finisce col cedere e unirsi alla « volontà» dell'orchestra.

Aggiungo qualche mia osservazione personale.

Dei cinque concerti per orchestra e piano questo è tecnicamente il più importante. Poche altre opere di Beethoven pareggiano questa nella fantasia e nell'« inaspettato» musicale, nelle combinazioni e nelle fusioni tra piano ed orchestra.

Esiste in quest'opera un programma di pensiero, una tesi filosofica ? Se c'è, non la scorgo, ma ciò non vuol dire che essa sia priva di significato. Nella più modesta ipotesi abbiamo sempre una serie di stati d'animo, di sensazioni di un uomo che si chiama Beethoven; di un uomo, cioè, che vive anche la vita effimera *sub specie aeternitatis*.

Noi abbiamo qui due stati d'animo: uno che è cavalleresco, misto di grazia, di levità, di spensieratezza, di eleganza direi quasi femminile; l'altro che è grave, pensoso, pur senza giungere alla sfera propriamente religiosa.

Tutto il fascino del Concerto deriva dall'alternarsi del contrasto e della fusione dei due stati d'animo. La chiave per comprendere questa singolarissima opera è l'Andante che evoca le più misteriose sensazioni del tramonto e anche della morte, qualcosa di analogo al Largo del terzo concerto (op. 37) con la differenza che nel terzo concerto si giunge alla sfera religiosa; qui si rimane nella sfera terrena; c'è il mistero, ma soltanto sentito, non spiegato, non superato. Le note finali suonano come una sospensione, un declino, un addio che non attende risposta. Ma una risposta c'è nel Rondò finale, e la risposta consiste in un ritorno alla levità della vita, come nel concerto op. 37, come nella sonata op. 26. Veda il lettore il mio commento a tali opere.

OPERA 59, N. 1–3 (1)

Tre Quartetti per due violini, viola e violoncello.

Dedicati al Conte von Rasumowski.

Con questa triplice op. 59 entriamo nel vero e proprio tempio del Quartetto beethoveniano. Prego, perciò, il lettore di non dimenticare quanto ho scritto nell'introduzione all'Op. 18 e scriverò a pag. 363.

* * *

I tre Quartetti op. 59, i cui primi appunti risalgono al 1804, furono pubblicati nel 1808. Segnano nell'opera di Beethoven, e quindi nella storia della musica moderna, una rivoluzione che nella musica da camera corrisponde esattamente alla palingenesi segnata nella musica

(1) Nella classificazione particolare dei Quartetti corrispondono ai numeri 7, 8, 9.

sinfonica, dalla Terza Sinfonia (*Eroica*). Coi Quartetti op. 59 Beethoven abbandona definitivamente lo schema dei suoi predecessori e introduce nuove forme musicali, con elementi psicologici e passionali che costituiscono la sua incomparabile originalità e lo sollevano a caposcuola, imitato da tutti i successori.

Una delle caratteristiche fondamentali dei Quartetti beethoveniani, dall'op. 59 in poi, è l'andamento sinfonico. Beethoven, con insuperabile sapienza tecnica, ottiene da quattro strumenti gli effetti di una massa orchestrale.

Questi tre Quartetti detti, talvolta, « Quartetti Rasumowski » dal nome del conte cui sono dedicati, furono composti quasi insieme dal 1804 al 1806. Anch'essi rispondono al carattere fondamentale di quasi tutta l'opera beethoveniana; la lotta contro il dolore, contro il male, col trionfo dell'uomo sul destino avverso. In poche altre opere di Beethoven questo dualismo si esprime con accenti così drammatici e patetici.

I due primi sono stati anche definiti: *Quartetti russi*, perchè in essi Beethoven si è valso di due arie popolari russe, forse suggeritegli dal suo protettore Rasumowski, ambasciatore russo a Vienna.

Ultimo rilievo di carattere storico. I tre Quartetti op. 59, che, per unanime riconoscimento, segnano oggi una data fondamentale nella storia della musica, ebbero dai contemporanei un'accoglienza negativa addirittura incredibile. Quasi tutti gli stessi amici più intimi di Beethoven lo giudicarono presso che pazzo e taluno giunse persino a credere che egli avesse voluto mistificarli con uno scherzo di pessimo gusto.

N. 1 (in fa maggiore).

Allegro – Allegretto vivace e sempre scherzando – Adagio molto e mesto – Allegro – Tema russo.

Come in quasi tutte le opere di Beethoven, in questo primo Quartetto op. 59 il tempo culminante è costituito dall'Adagio, grande melodia cantata dal primo violino e sostenuta dal complesso, in una serie di trasformazioni che condurrà poi all'Allegro e alla rielaborazione di un canto popolare russo quale soltanto il genio di Beethoven poteva concepire: aliti della primavera che sciolgono le nevi e coprono la pianura di fiori.

A proposito dell'*Allegretto vivace sempre scherzando*, scrive il Valetta:

Si narra che la prima volta che questo Allegretto fu eseguito a Pietroburgo, dove il Rasumowski l'aveva mandato, lo spunto ritmico del violoncello di quattro

battute con la tonalità ribattuta quindici volte, non solo sorprese, ma eccitò l'ilarità generale e si credette ad un errore dell'esecutore. Ma fu breve l'intoppo e non appena lo scherzo meraviglioso cominciò a svolgersi su questo tema, all'apparenza così povero e nudo, l'ammirazione non ebbe più limiti. Invero *sempre scherzando* questa specie di divagazione senza divisioni, senza parti, senza trio si rinnovella di continuo, assume le più curiose parvenze del fantastico, ci porta nei dominii della *féerie* shakespeariana del « Sogno di una notte d'estate » più tardi usufruttuati dal Mendelssohn; raramente l'illusione strumentale è giunta a simile potenza.

L'Adagio, di incomparabile bellezza patetica, definito dal Rolland una « grandezza funebre dell'eroismo alla Shakespeare o alla Plutarco », fu tra le pagine musicali predilette da Gabriele d'Annunzio, il quale verbalmente lasciò disposto che esso venisse eseguito durante le sue esequie. Tale volontà fu attuata durante i funerali nella chiesa parrocchiale di Gardone Riviera nel marzo 1938, e tutti gli anni nell'ufficio funebre, che viene celebrato nella stessa chiesa il 1° marzo l'Adagio viene ripetuto.

* * *

Nel primo tempo (Allegro) mi sembra intravvedere la manifestazione di tre sentimenti; il primo di carattere forte, energico, il secondo soffuso di mestizia, il terzo sentimentale ed elegiaco. Predomina sugli altri il sentimento malinconico. Non si può parlare di vero e proprio contrasto dei tre temi, ma di una reciproca compenetrazione. Tu senti che l'anima nella quale si manifestano i tre sentimenti aspira a credere, ad aver fede nella vita. Verso il termine, infatti, l'elemento sentimentale si accentua e prende il sopravvento.

Nel secondo tempo l'anima, come lieta di avere superato l'ondeggiamento spirituale, si abbandona a un ritmo di danza; qualche elemento di malinconia persiste, ma predomina l'ottimismo sentimentale, qua e là interrotto da accenti gravi. Il ritmo gioioso si afferma sino al tripudio, poi si attenua, quasi che tale specie di letizia non bastasse e l'anima sentisse il bisogno di una più alta e più piena espansione. Ed eccoci al terzo tempo.

È il famoso « Adagio molto e mesto ». Qui la parola è insufficiente alla descrizione. L'Adagio è alternamente una preghiera e un ringraziamento, in uno sfondo passionale tanto più forte quanto più contenuto nell'atmosfera di una sovrana dolcezza. Emerge, alta, come un fiore sulla massa delle foglie, quell'incantevole melodia tutta italiana, patetica come una preghiera alla Vergine recitata da una vergine.

Riconoscenza verso chi? Verso Dio, verso gli uomini, verso la natura, verso le cose, effusione dell'anima che è una promessa di bon-

tà verso tutti e verso tutto. Rilevi l'ascoltatore il fascino di quel passo che è accompagnato da un lieve e rado pizzicato. « Adagio e mesto», sì, ma di una mestizia che non deprime, ma incuora, una mestizia che vorrei definire una melanconia creatrice e che nel momento lirico si innalza alla Divinità.

L'Adagio termina con un breve a solo del violino che è manifestazione di letizia per avere potuto raggiungere e manifestare tanto sentimento; letizia che prelude e conduce all'ultimo tempo.

Dopo una breve battuta di gioia, fresca ed ingenua, torna il ritmo della danza. L'anima è felice di una gioia pura come quella dell'infanzia, come quella del popolo quando non è corrotto. È un rapido ritmo di gioia che erompe, interrotto da pause che sembrano una presa di respiro per accrescere letizia. Verso la fine il ritmo si rallenta, e gradatamente si calma . . .

Poche battute, brevi, forti e la mirabile opera si chiude.

Dicono che in questo Quartetto, specie nell'ultimo tempo, ci sono temi russi. Non si contesta, anzi è evidente; ma i temi possono essere russi quanto si voglia, così come italianissima è la melodia dell'Adagio, ma essi perdono il carattere nazionale, fusi, come sono, in un complesso che tocca il vertice dell'universalità.

N. 2 (in mi minore).

Allegro – Molto Adagio – Allegretto – Finale. Presto.

Anche in questo secondo Quartetto deve essere particolarmente segnalato l'Adagio, tra i più belli di Beethoven. Holz racconta che il Maestro ebbe l'idea di questa pagina una notte in cui, camminando sui prati di Baden, presso Vienna, egli si fermò lungamente a contemplare il cielo stellato e pensò all'armonia delle sfere.

L'informazione di Holz è attendibile, perchè trova piena rispondenza nella musica; anzi ne costituisce la chiave. Potremmo chiamare questo il Quartetto del Cielo, purchè voi non vi limitiate a ritenere che la musica si restringa a descrivere l'incantesimo fisico del cielo stellato, ma anche di quello spirituale. Come al solito, l'opera è impostata sul dialogo di due anime, di due voci; la prima affidata alle corde alte (violini) la seconda alle corde gravi, viola e soprattutto violoncello.

La voce alta sembra affermare il suo entusiasmo per il cielo, per la fede, per la vita; la voce grave sembra contrapporre che la vita è mistero profondo, tragico: la lirica e la filosofia, il sentimento e la ragione.

Il dialogo è energico, serrato, drammatico e si risolve, come si risolverebbe se una voce intervenisse a dire: « Guardate il cielo».

Ed ecco l'Adagio, sublime contemplazione, meditazione ed elevazione al cielo, per la quale ricorre alla nostra mente la visione leopardiana:

In purissimo azzurro
Veggo dall'alto fiammeggiar le stelle
. . . . . .
E poi che gli occhi a quelle luci appunto
ch'a lor sembrano un punto . . .
. . . . . e quando miro
Quegli ancor più senz'alcun fin remoti
Nodi quasi di stelle,
Ch'a noi paion qual nebbia . . .

La musica sembra riprodurre il tremolio degli astri. Fremiti di note e fremiti di stelle. Il dialogo prosegue, quasi come un sussurro. La voce alta dice: « La creazione è serenità: è bontà. Risolvi o mortale, il mistero di questi spazi e di queste luci infinite nella fede in Dio. Dio è buono». Questo atto di fede si traduce in una preghiera, sommessa, ma ardente; umile, ma sicura.

La visione del cielo converte anche l'altra anima, la quale, pur conservando la nota grave del mistero, si unisce al sentimento della fede. La musica si spegne lentamente, quasi a descrivere l'annullamento dell'uomo nella visione suprema.

Ho citato Leopardi. Torno a citarlo, perchè si ripete qui l'antitesi già altrove segnalata (vedi l'Introduzione a pag. 26 e seguenti).

Leopardi muove dalla contemplazione dell'immensità del cielo per concludere che l'uomo è nulla, che Dio non esiste e il male signoreggia inesorabilmente nel mondo.

Beethoven giunge alla conclusione opposta. Il terzo ed ultimo tempo conferma la verosimiglianza della mia interpretazione. Che cosa è il terzo tempo ? Un inno e una danza, nei quali concordano tutti i temi anteriori, e che sembrano concepiti nello stile davidico :

Effonde il mio cuore una soave parola
. . . . . .
A te, Signore, io levo l'anima mia
Dio mio, a te rivolgo la mia preghiera.

Sono parole di Davide, molto simili a quelle di una poesia musicata da Beethoven (vedi op. 48 n. 6):

Signore, mia tutela, affrettati a soccorrermi
e guidami sul piano sentiero.
Egli ascolta le mie grida, il Signore, esaudisce il mio pianto
e si prende cura della mia anima.

La danza, per la quale vi prego dimenticare il tema russo, perchè è affatto incidentale, vi richiama l'ultimo salmo di Davide:

Lodate il Signore nel suo santuario
lodatelo nel firmamento della sua potenza.
. . . . . .
Lodatelo a suon di tromba
lodatelo con arpa e cetra,
lodatelo con timpani e danze
lodatelo con corde e flauto
lodatelo con cembali risonanti
lodatelo con cembali squillanti
Ogni spirito lodi il Signore!
Alleluia!

N. 3 (in do maggiore).

Introduzione. Andante con moto – Allegro vivace – Andante con moto quasi allegretto – Minuetto. Grazioso – Allegro molto.

Questo Quartetto esige un non breve discorso, a causa del fatto, segnalato dal Marliave, «che i musicisti austriaci lo hanno sopranominato *Quartetto eroico* per analogia con la Terza Sinfonia». Il Marx aveva già affermato esser questa «una delle opere di Beethoven nelle quali più fedelmente si riflette l'anima eroica del Maestro».

Il Marliave, accogliendo e sviluppando la definizione del Marx, indica addirittura nell'Allegro e nel Minuetto, lotte, contrasti, potenze, ritmiche come di giganti che maneggiano blocchi di rocce, e nell'Andante una melodia dolorosa, veli di lutto e il grido: *Sventura*, proferito da invisibili labbra. Nel complesso, insomma, un contrasto di dolore, di rassegnazione, il *Mai più* del Põe, e reazioni, resistenze eroiche; e nel finale una lotta drammatica, un campo di battaglia con urli del vento, muggito del mare, solco della folgore, rumoreggiamento del tuono; infine un formidabile assalto, un crescendo epico, sino al termine dello sforzo: la cima sfolgorante.

Escluda il lettore qualunque ironia nel mio riassunto, non solo perchè è esatto, ma perchè a me queste ricostruzioni poetiche non dispiacciono.

Ma debbo confessare che tutta questa roba eroica, qui in questo quartetto, non la vedo; non vedo lotte, battaglie, vento, mare, folgori e tuoni, e contesto il titolo di *eroico* dato a questo *Quartetto*.

A mio parere, quale sensazione suscita il primo tempo? Quella di una musica che, dopo il calmissimo preludio, quasi giocoso, può

benissimo rappresentare l'ottimismo della giovinezza, in una mattina di primavera. Può ben darsi che qua e là echeggi una voce che dice: *Il mondo è mio*; ma chi da giovane non ha detto: « Il mondo è mio », senza, per questo, essere un eroe ?

Udite poi il secondo tempo; è tutta una soffusione di dolcezza e di malinconia con brevi accenti pastorali. Il finale, con quelle gravi note staccate del violoncello, sembra la descrizione di un tramonto dolce, sereno, quasi idillico. E il finale ? Energico, indubbiamente; bellissimo, sicuramente; potete dire che con esso si vuole rappresentare l'animosa giovinezza (descritta nell'Introduzione e nel primo tempo), nell'atto di affrontare le difficoltà e le responsabilità della vita. Tutto questo è bello, degno di musica, ma quel tale eroismo non lo vedo. Non *Quartetto eroico* chiamerei, dunque, quest'opera, ma Quartetto della Giovinezza, fiduciosa, limpida come la primavera, sentimentale e anche (finale del secondo tempo) deliziosamente melanconica, infine baldanzosa, animosa, fiduciosa di conquistarsi la vita.

I punti di raccordo tra il Quartetto op. 59 n. 3 e la Terza Sinfonia non li vedo, e a giudicare così non sono solo.

Ecco il Biamonti affermare che « in realtà niente o ben poco vale a giustificare la denominazione di *Quartetto degli Eroi*, almeno nel senso epico della parola ». E prima di lui, prima di me, l'abate Lacuria nel 1860, nell'articolo: *Le ultime confidenze del genio di Beethoven* (1) citato dal Marliave, ci parla di una *rêverie* indescrivibile, di una notte misteriosa, di frasi leggere, limpide e soavi come un chiaro di luna, di lievi brezze; di tutto, insomma, fuor che di eroismo.

Con questo non si vuol concludere che l'opera in esame non sia bellissima, tanto più che i competenti ci assicurano che tecnicamente e storicamente è importante. Si conclude che, del gruppo op. 59, l'ultimo Quartetto, è, poeticamente, il minore dei tre.

(1) Riprodotto ne « L'Occident », ottobre 1903.

OPERA 60

Quarta Sinfonia, in si bemolle.

Dedicata al Conte Oppersdorf (1).

Adagio – Allegro vivace – Adagio – Allegro vivace – Allegro ma non troppo.

Composta verso il 1806, eseguita per la prima volta nel 1807. Concepita in un periodo particolarmente felice della vita di Beethoven: quello del suo fidanzamento con Teresa Brunswick. Il fidanzamento fu troncato e seguìto da anni sempre più dolorosi e tragici; ma da quel periodo sbocciò il fiore della Quarta Sinfonia, che serba il profumo dei giorni più calmi della sua vita.

Le prime esecuzioni della quarta Sinfonia, contrariamente alla Terza, trovarono favorevole la critica. La « Gazzetta musicale» così concludeva il suo giudizio: « Un complesso, gaio, chiaro, piacevole». Eppure non mancarono, in seguito, i giudici negativi, tra i quali il Nohl. Certo è che, in genere, essa fu assai meno eseguita della terza, della quinta e della sesta, ma in questi ultimi anni essa ha conquistato il pubblico e la critica, così che appare oggi superata l'osservazione del Colombani che i giudizi favorevoli, se non mancarono, non furono però mai entusiastici. Il lettore veda le citazioni che farò in seguito.

Intanto, lo stesso Colombani afferma che « se non nell'idea, certo nella forma questa Sinfonia segna un progresso anche sopra la terza» e che vi sono in essa « procedimenti nell'impiego degli strumenti di cui non si trova esempio nelle opere anteriori di nessun Maestro e che di poi furono frequentemente e felicemente imitati». E trova infine che la trasformazione del Minuetto nello Scherzo è, nella quarta Sinfonia, « molto più estesa e di una forma assai più nuova ancora che quella dell'*Eroica*».

Il leone è innamorato e ritira gli artigli. Ma sotto i giuochi, le fantasie e la tenerezza della Sinfonia si intravvede la temibile forza, l'umore capriccioso e collerico (Rolland).

---

(1) La dedica di questa Sinfonia merita un cenno. Il Conte Oppersdorf, ottimo dilettante di musica, avendo udito la seconda sinfonia, ne ordinò una a Beethoven dietro compenso di 350 fiorini. La terza sinfonia era destinata a lui, ma Beethoven dovette, per necessità, dedicarla al Principe Lichnowsky e dedicò all'Oppersdorf la quarta.

Nel primo Adagio, sopra un movimento prolungato degli strumenti a fiato, sorge un mormorio pianissimo che suscita un'impressione misteriosa e termina con una specie di lamento doloroso, al quale seguono note che preludono a una violenta esplosione, con la quale il primo tempo si chiude. Nell'Allegro vivace la tempesta si acquieta e cede a una gaiezza quasi violenta e prolungata. Seguono dialoghi tra i gruppi orchestrali, chiusi da una ripresa del tema iniziale.

L'Adagio sfugge ad ogni analisi e per questa pagina di un gigante della musica non si può trovare altro paragone che in un gigante della poesia . . . l'episodio della Francesca da Rimini di Dante. Esso sembra essere stato sospirato dall'arcangelo Michele in un giorno nel quale, assalito dalla malinconia, contemplava i mondi, ritto sulla soglia dell'empireo (Berlioz).

Il secondo Adagio è una mirabile poesia trasfigurata, il più intimo passo musicale tra i movimenti lenti delle Sinfonie di Beethoven (Kretzschmar). Inno d'amore (Bellaigue). Tenerezza e beatitudine che nulla hanno più di comune con la materia; l'amore che non deve più finire (Ulibicheff).

L'ultimo tempo è il fastigio della cordialità, della gaiezza, della felicità.

OPERA 61

Concerto per violino e orchestra, in re maggiore.

Dedicato a Stefano von Breuning.

Allegro ma non troppo – Larghetto – Rondò.

Eseguito e pubblicato nel 1806, « questo Concerto è oggi la pietra angolare del repertorio dei violinisti» (Pincherle) ma la critica del tempo non lo accolse senza perplessità e per parecchi anni non fu quasi mai eseguito. La sua fortuna si collega all'esecuzione che ne fece, a tredici anni, il grande violinista Joachim, nel 1844, sotto la direzione di Mendelssohn. Da quell'anno il cammino di questo Concerto è stato trionfale. Del Larghetto, che costituisce una delle più affascinanti espressioni della serenità di Beethoven, ha scritto il Lenz:

Il Larghetto respira la soave poesia delle *Georgiche* di Virgilio, le felicità campestri, *felix Campania*. Non vi sono parole per descrivere questo quadro: *Formosam resonare doces Amaryllida sylvas*.

Anche quest'opera appartiene, per cronologia e per stile, al ciclo che abbiamo convenuto di chiamare napoleonico (vedi quanto scrivo all'op. 55). Non è privo di parentela, perciò, col Triplo Concerto, op. 56 e col Concerto dell'Imperatore, op. 73. Quindi, ambiente generale eroico, e dualismo fra il tema dell'orchestra e quello del violino.

Ma c'è una differenza. Mentre negli altri due Concerti esiste un vero e proprio dibattito che si conclude in un accordo, qui il dibattito non esiste più; è l'antefatto. La voce dell'orchestra serba il fondamentale spirito eroico che lo distingue da quello del violino, ma è già intonata alla voce del solista, la quale, pur senza essere femminile (come era invece negli altri) è intonata a una visione serena e idillica della vita. Insomma il dualismo di questo concerto comincia là dove gli altri due finiscono.

Ricordate il sonetto del Foscolo *Alla Sera*? Qui avete qualche cosa del genere, cioè un personaggio (l'orchestra) che, secondato dalla voce suasiva dell'altro (il violino) acqueta « quello spirto guerrier ch'entro gli rugge » e si abbandona con compiacenza alla visione della pace (Larghetto). E quale pace! Il Lenz evoca le *Georgiche* di Virgilio. Questo non direi, perchè il Larghetto non è prevalentemente campestre; ci sono, sì, accenti pastorali, ma il complesso del secondo tempo supera la pace dei campi; comprende, in certo modo, tutte le paci; anche quelle del lavoro, anche e soprattutto, quelle dell'amore e dell'arte. Considerate quella melodia ampia e serena che costituisce quasi il centro del Larghetto, lirica di carattere popolare che potrebbe essere cantata non solo da un pastore, ma da qualunque uomo, alto o umile, pensatore od operaio, e notate come essa si innalza dallo sfondo solenne, quasi religioso, e concorde con essa, dell'orchestra.

Ho detto melodia popolare, anche se resa aristocratica dal grande mago, specialista in queste trasformazioni. Ciò vi spiega il Rondò finale, composto di melodie e di danze, non rustiche, non pastorali, ma genericamente popolari. Qui siamo in mezzo a una festa di popolo che ha qualche somiglianza con quella dei *Maestri Cantori*.

V. Terenzio ha scritto in merito al Rondò:

> Il Rondò della sonata per piano op. 28, ha, con questo del Concerto, una affinità non solamente estrinseca (nel tono, in alcune movenze ritmiche e melodiche) ma altresì sostanziale. Il confronto è istruttivo, e aiuta a misurare il cammino percorso dal genio sulla via della perfezione. Poichè nel concerto Beethoven ha profuso quella ricchezza di colori, quella varietà di sentimenti (si pensi al loro appassionato in sol minore che sembra velare di lieve penombra lo sfondo luminoso del paesaggio) quella potenza fantastica che manca alla giovanile composizione.

Il Rondò sembra confermare il significato generale del concerto: l'apoteosi della pace, mentre vibrano ancora nell'aria gli echi della guerra. Canto propiziatore, perchè il periodo di composizione di questo Concerto corre dalla battaglia di Austerlitz a quella di Jena.

Questo Concerto fu ridotto dallo stesso Beethoven, per pianoforte e orchestra.

OPERA 62

« Coriolano », Ouverture, in do minore.

Dedicata a H. J. v. Collin.

Allegro con brio.

Composta nel 1807 per il dramma del poeta Collin (1), ma degna di Plutarco e di Shakespeare, questa *Ouverture* esprime il solito dualismo beethoveniano fra la potenza e le aspirazioni della individualità umana, da una parte, e le leggi sociali, il destino dall'altra. Nel carattere di Coriolano si rispecchia quello di Beethoven. Accordi cupi e violenti, scrive il Vermeil, si alternano con armonie soavi e consolatrici. Coriolano è Beethoven.

È ancora, in parte, il sentimento guerriero che si manifesta nella superba *Ouverture* di *Coriolano*, benchè il ritmo militare non vi si manifesti; ma qui tale sentimento entra in lotta con un mirabile tema d'amor coniugale e finisce per soccombere, come l'eroe del dramma, sotto i colpi della fatalità (V. d'Indy).

L'opera è fondata su due temi, nel primo dei quali si esprime l'ira sdegnosa del guerriero contro la patria, nel secondo la preghiera delle donne che lo richiamano al sentimento della famiglia e della patria. Meraviglioso dialogo che non ha bisogno di parole, tanta è l'evidenza della musica.

Sul *Coriolano* di Beethoven esiste un interessante studio di Wagner pubblicato nel 1851 a Zurigo. Ne riassumo il contenuto.

Possiamo concepire tutte le opere sinfoniche di Beethoven come rappresentazioni di scene tra l'Uomo e la Donna, in quanto abbiamo il diritto di ritrovare l'archetipo di queste scene nella Danza, dalla quale, in realtà, è derivata la forma d'arte musicale della Sinfonia (2). Il *Coriolano* è una di queste scene. Tutta l'*ouverture* potrebbe legittimamente essere considerata come l'accompagnamento musicale di un'azione pantomimica fondata sul contrasto tra *Coriolano*, immagine dell'Uomo, forza prodigiosa, orgoglio indomabile e la madre e la sposa, immagini della Donna, grazia, dolcezza, tenera dignità. Noi *vediamo* i gesti coi quali Coriolano interrompe le suppliche femminili, le alternative del suo rimorso, del suo orgoglio.

---

(1) Enrico Giuseppe Collin, viennese, nato il 26 dicembre 1771, morto il 28 luglio 1811, ebbe, a suo tempo, grande fama come autore di tragedie, anche perchè di esse si interessò Goethe. Ma il tempo ha fatto rientrare il Collin tra gli autori mediocri e si può dire che la sua tragedia *Coriolano* (1804) viva nella memoria dei posteri soltanto perchè Beethoven compose per essa l'*Ouverture*. Egli sentì profondamente l'onore di scrivere per Beethoven e tentò per lui un testo del *Macbeth*, un oratorio ricavato dalla *Gerusalemme Liberata* e un *Radamante*, ma tutto invano.

(2) Teoria che Wagner applicava, particolarmente, alla Settima Sinfonia. Vedi op. 92.

del suo furore, con gli atti delle preghiere e delle suppliche della Donna e infine le esitazioni dell'Uomo, la sua commozione e la decisione eroica di sacrificare l'orgoglio e la sua stessa vita alla patria (1).

È impossibile non accostare a questa *Ouverture* l'altra dell'*Egmont* (op. 84) per l'analogo tema, l'analogo dualismo. E, per altro aspetto, anche l'*Ouverture Leonora* del *Fidelio* (op. 72), per la somigliante tessitura dualista, deve essere rammentata, così da potersi parlare di un vero e proprio trittico: *Coriolano*, *Leonora*, *Egmont*, inteso ad esaltare i due sentimenti fondamentali dell'etica beethoveniana: l'eroismo espresso nell'amor di patria e il culto dell'istituto familiare. L'eroismo e l'amore (2).

OPERA 63

Sonata per piano, violino e violoncello.

È una riduzione del Quintetto op. 4.

OPERA 64

Sonata per piano, violino e violoncello.

È una riduzione del Trio op. 3.

OPERA 65

« Ah, perfido ! », Scena ed aria per soprano, con accompagnamento d'orchestra.

Dedicata alla Contessa Clari.

Allegro con brio – Aria. Adagio.

Composta nel 1796, durante un viaggio a Praga, per la cantante Duschek e pubblicata nel 1805. Il Chantavoine giudica che, mentre

(1) Per le analogie stilistiche del *Coriolano* con le *ouvertures* di Cherubini vedi la nota all'op. 72.

(2) Nel discorso: *De Bach à Beethoven*, tenuto nel 1899, all'Istituto Cattolico di Parigi, e pubblicato nella *Tribune de Saint-Gervais* (estr.: Paris, « Aux Bureaux de la *Schola Cantorum* », 1899) Vincent d'Indy svolse la tesi che non si deve par-

la cantata *Adelaide* (op. 46) è molto patetica, la scena *Ah, perfido !* è brillante, ma convenzionale.

La «scena» è lunga, ma sentimenti e impressioni sono espressi con una tal varietà – invero molto mozartiana di colori e di movimento con una tal forza di passione da non farci lamentare per la lunghezza ... sopratutto se l'esecuzione è degna dell'opera, ciò che non è facile (CURZON).

Anche il Prod'homme ritiene che l'*Ah, perfido !* sia un'imitazione delle grandi arie mozartiane e ricorda che per la stessa cantante Mozart aveva composto, nel 1777, l'aria: *Ah, lo previdi*.

Il Liuzzi riscontra in quest'opera un effetto degli insegnamenti del Salieri (il maestro italiano al quale Beethoven si era rivolto per approfondirsi nella tecnica della musica vocale); ma tale insegnamento, egli conclude:

se si deve giudicare dalla scena ed aria *Ah perfido!*, non doveva conseguire in Beethoven risultanza diversa da quelle spettanti a qualche esercitazione accademica, provveduta di una vernice stilistica decorosa, ma superficiale. Se mai codesto insegnamento proietterà migliori effetti, a distanza di tempo, negli incontri beethoveniani con le strofe del Carpani e del Metastasio.

Due mie brevi impressioni. Nel brano orchestrale, splendido, che sta fra la Scena e l'Aria non sfugga agli uditori una frase arciwagneriana del 1° atto della *Valchiria*. Mirabile, musicalmente, la frase, più volte ripetuta: *Dite voi se in tanto affanno*.

Esaurite le osservazioni degli storici e dei critici, debbo aggiungere che una mia ricerca sulle origini del testo, mi ha condotto a una piccola scoperta e cioè che tale testo, dato da tutti come di autore anonimo, è, invece, almeno in gran parte, del Metastasio. Infatti la poesia della prima parte (Scena) si legge nella Scena 3ª dell'atto terzo del dramma *Achille in Sciro*, rappresentato a Vienna, con musica del Caldara, il 13 febbraio 1736. Ecco il testo,

---

lare di una derivazione di Beethoven da Haydn e Mozart (che egli considerava appartenenti alla scuola italiana) ma dal grande Bach, attraverso Filippo Emanuele Bach e Federico Guglielmo Rust.

A dimostrazione della sua tesi, il d'Indy segnalava le seguenti coincidenze di temi, ritmi o motivi:

Il «bel portico iniziale» dell'op. 73, con la Fantasia in mi bem. di F. E. Bach.

Il finale dell'op. 27, n. 2 e il «lamento» dell'op. 81 *a*, con la Sonata wurtenburghese di F. E. Bach.

La seconda idea dell'op. 62, con un'opera inedita per due violini di Rust.

Il tema dell'Adagio dell'op. 97, con la Sonata per violino in sol di Rust.

Il tema del N. 170, con la Sonata in fa diesis minore di Rust.

musicato da Beethoven con lievi varianti, taluna delle quali dovuta forse, a errori di trascrizione:

Ah perfido ! ah spergiuro !
Barbaro ! traditor ! Parti ? E son questi
Gli ultimi tuoi congedi ? Ove s'intese
Tirannia più crudel ? Va scellerato,
Va pur: fuggi da me: l'ira de' Numi
Non fuggirai. Se v'è giustizia in cielo,
Se v'è pietà, congiureranno a gara
Tutti, tutti a punirti. Ombra seguace,
Presente ovunque sei,
Vedrò le mie vendette. Io già le godo
Immaginando; i fulmini ti veggo
Già balenar d'intorno ... Ah no, fermate,
Vindici Dei. Di tanto error se alcuno
Forza è che paghi il fio,
Risparmiate quel cor; ferite il mio.
S'egli ha un'alma sì fiera
S'ei non è più qual era, io son qual fui:
Per lui vivea, voglio morir per lui.

Ma dopo la parte prima (Scena) viene la parte seconda (Aria) e qui il problema del testo si complica. Ecco i versi musicati da Beethoven:

(*Adagio*). Per pietà non dirmi addio.
Di te priva che farò ?
Tu lo sai, bell'idol mio:
Io d'affanno morirò.
(*Allegro assai*). Ah crudel, tu vuoi ch'io mora.
Tu non hai pietà di me,
Perchè rendi a chi t'adora
Così barbara mercè ?
(*Più lento. Allegro assai. Adagio*). Dite voi se in tanto affanno
Non son degna di pietà.

Ora questi versi non si leggono nell'*Achille in Sciro*, nè li ho trovati nelle altre opere del Metastasio, sebbene siano arcimetastasiani e ve ne siano, specie nella *Didone abbandonata*, dei molto somiglianti.

Debbo, quindi, supporre che essi siano di qualche altro autore dell'epoca che non sono riuscito a rintracciare. Non escludo che possa trattarsi di versi manipolati da qualche amico italiano di Beethoven: supposizione legittima quando si ricordi ciò che narro del Carpani all'op. N. 239.

A proposito di questa e di altre liriche metastasiane musicate da Beethoven, è opportuno rammentare che esse ebbero origine dai rapporti di Beethoven col Salieri (vedi op. 12).

OPERA 66

DODICI VARIAZIONI PER PIANO E VIOLONCELLO, SUL TEMA « EIN MÄDCHEN ODER WEIBCHEN » DELL'OPERA « IL FLAUTO MAGICO » DI MOZART, IN FA MAGGIORE.

ALLEGRETTO.

Composte nel 1797.

OPERA 67

QUINTA SINFONIA, IN DO MINORE.

Dedicata al Principe Lobkowitz e al conte Rasumowsky.

ALLEGRO CON BRIO – ANDANTE CON MOTO – ALLEGRO – ALLEGRO.

Terminata nel 1808. La Quinta e la Sesta Sinfonia furono eseguite per la prima volta in uno stesso concerto (22 dicembre 1808) con altre musiche, tutte di Beethoven: il concerto per pianoforte op. 58, arie, inni, il *Sanctus* della Messa in do, op. 86, e la Fantasia con cori, op. 80. Alla fine, quasi non bastasse, Beethoven improvvisò a fantasia sul pianoforte. Il concerto durò quattro ore e fu uno dei più grandi avvenimenti della vita di Beethoven.

La Quinta Sinfonia è chiamata: *del Destino*, in seguito alla risposta di Beethoven: « Così il Destino batte alla porta » data a Schindler che gli chiedeva il significato delle quattro fatidiche note iniziali imitate dal grido del rigogolo udito nel parco del Prater (1). Indubbiamente essa vuol significare la lotta dell'uomo contro il destino.

---

(1) Vale la pena di rilevare questo passo di una lettera in data 26 ottobre 1820, nella quale W. C. Müller descriveva all'amico Gaehler una sua visita a Beethoven nella dimora estiva di Mödling:

« Beethoven non ode più l'effetto prodotto dalle sue proprie composizioni; nè i rumori della natura, che gli hanno dato tanti temi musicali, nelle roccie, nei boschi di betulle di Mödlingen. In questo bel paese ho udito io stesso il tema principale (della Quinta Sinfonia) sol, sol, sol, mi bemolle, canto di un noto uccello ».

Con questa Sinfonia Beethoven raggiunse il sommo della maestria artistica (1) e dell'espressione della sua etica, intesa a magnificare la potenza dell'uomo, il senso dell'eroismo.

Il primo tempo si inizia con la frase dominante, la quale riappare spesso successivamente e, secondo Hoffmann, «rappresenta», allo spirito dell'uditore, l'«ignoto pieno di mistero». Nel complesso il primo tempo sembra un dialogo tragico tra l'uomo e il fato.

Nel secondo tempo, al tema iniziale, «dolce come una voce di puri spiriti, che riempie il cuore di consolazione e di speranza» (Hoffmann), segue un nuovo tema di carattere trionfale, che si intreccia col primo. Esprime la forza, la speranza dell'uomo.

Terzo tempo: dopo il dialogo (primo tempo), dopo la constatazione della propria forza (secondo tempo), l'uomo intraprende la lotta, descritta in questo terzo tempo.

Il quarto tempo descrive e magnifica la vittoria dell'uomo sul destino.

La Quinta Sinfonia è tra le non molte opere di Beethoven che furono presto apprezzate dal pubblico.

Per l'impressione che essa suscitò un quarto di secolo dopo la sua apparizione, vale la pena di riferire questa chiusura di un resoconto dovuto nientemeno che a Berlioz:

Il Finale cominciò. Mi sono impegnato a non abbandonarmi all'entusiasmo, non dirò quindi che cosa io pensi di una simile concezione; mi limiterò a riferire l'effetto suscitato, non in me, ma nel pubblico. Alla quarta misura della entrata del finale, mai è accaduto, da quando si esegue in Francia questa Sinfonia, che il pubblico non si alzasse in piedi come un sol uomo e non coprisse, con le sue grida, la voce tonante dell'orchestra. Spesso, certi esecutori, paralizzati dall'emozione che provavano, divenivano incapaci di continuare la loro parte e di tenere l'archetto che sfuggiva dalle loro mani. Nei palchi di prima fila molti visi giovani e graziosi si nascondono per soffocare singhiozzi convulsi; alcuni giovani ridono forte, altri si strappano i capelli e fanno mille contorsioni stravaganti. La signora Malibran fu presa da un attacco di nervi così forte da dover essere portata fuori dalla sala; nello stesso istante un'altra signora, in lacrime, dovette lasciare la sala mentre un vecchio militare, alzando le braccia al cielo gridava con trasporto: È l'Imperatore, è l'Imperatore!

Su questa espressione spasimante del Finale, merita di essere menzionato quanto scrive Schumann:

Mi ricordo che nella Sinfonia in do minore un giorno, nel trapasso che conduce al tempo finale, nel quale tutti i nervi sono tesi fino alla convulsione, un fanciullo si strinse a me sempre più; gliene domandai il perchè ed egli mi disse che aveva paura.

---

(1) Sul processo creativo beethoveniano, descritto attraverso una lunga analisi del primo tempo della Quinta, cfr. il Torrefranca ne *La vita musicale dello spirito*, pp. 179–88.

Altri giudizi:

Per quanto spesso la si oda nelle sale pubbliche o private, essa esercita su tutte le età una vera potenza, come quei fenomeni della natura che, per quanto frequentemente si riproducano, ci riempiono sempre di stupore e di sorpresa (SCHUMANN).

La fortuna di questa Sinfonia si deve alla prodigiosa originalità, forza e concisione dell'Introduzione (la quale, mentre nulla copiava, non fu essa stessa mai copiata); al misticismo dello Scherzo, alla davvero sorprendente grandezza, impetuosità, spirito e *pathos* del Finale, e alla guisa con cui, in tutto il corso del lavoro, la tecnica è cancellata dall'emozione. È a queste caratteristiche che la Sinfonia in do minore deve la sua forza suggestiva sul pubblico (GROVE) (1).

Ma c'è un'altra impressione da registrare: quella di Goethe. Il lettore la troverà a pag. 75 del presente volume.

OPERA 68

Sesta Sinfonia, in fa.

Dedicata al Principe Lobkowitz e al Conte Rasumowsky.

ALLEGRO MA NON TROPPO – ANDANTE MOLTO MOTO – ALLEGRO – ALLEGRO ALLEGRETTO

Si ha ragione di ritenere che la Sesta Sinfonia sia stata composta, nel corso di due anni, simultaneamente con la Quinta. L'Autore alternava la composizione delle due opere. Opportuno il rilievo del Buenzod che nel concerto dove esse furono eseguite entrambe per la prima volta (1808), la Quinta era denominata Sesta e la Sesta, Quinta. Questa simultaneità, egli conclude, spiega come, dietro l'apparente contrasto fra le due opere, esistano analogie interne, profonde e importanti: la loro opposizione non è, in fondo, che una analogia. Lo stesso concetto, circa l'armonico, logico legame che esiste, nell'anima di Beethoven, tra l'elemento uomo e l'elemento natura, fra l'azione e la contemplazione, sostiene, in sostanza, il d'Indy. Descrivo partitamente

(1) E qui giova, una volta tanto, segnalare un fondamentale aspetto tecnico dell'opera beethoveniana. La Quinta Sinfonia è certo una delle composizioni più imponenti dal punto di vista della sonorità orchestrale. Orbene, non soltanto essa è stata concepita per un'orchestra normale, ma ottavino, controfagotto e tromboni sono chiamati a intervenire soltanto nel finale. Mirabile economia di mezzi che rivela in Beethoven una sapienza e un'abilità di impastatore di suoni che trova altro riscontro nella sua musica da camera dove quattro strumenti e persino il solo pianoforte pervengono spesso alla potenza dell'orchestra.

Vedi sull'argomento l'osservazione di Alfredo Casella riportata in nota all'op. 106.

i singoli tempi, avvertendo che le indicazioni, in corsivo, che figurano come titoli, sono dello stesso Beethoven.

ALLEGRO MA NON TROPPO.
« *Gradevoli impressioni giungendo in campagna* ».

Deliziose e intime impressioni di serenità in un bel mattino di primavera.

ANDANTE MOLTO MOTO.
« *Scena sulle rive del ruscello* ».

Mormorio del ruscello, stormire delle piante, canto del rigogolo. Poi, ripresa complessiva dei vari temi; silenzio, rotto dal solo canto dell'usignolo, al quale seguono il grido della quaglia e del cuculo. Il tempo si chiude col richiamo del tema iniziale e con un pianissimo orchestrale (1).

ALLEGRO.
« *Festosa riunione di contadini* ».

Con questo terzo tempo l'autore passa dalla descrizione della natura a quella delle creature umane, che popolano il delizioso paesaggio. Fondamento descrittivo è un ballo, ispirato da vecchie danze austriache, che richiama alla nostra visione i contadini delle « Kermesses » fiamminghe di Teniers.

ALLEGRO.
« *L'uragano* ».

La festa è interrotta da un silenzio al quale seguono i primi brontolii dell'uragano; l'allegra folla si disperde alle prime nubi minacciose, alle prime gocce di pioggia; la pianura è abbandonata, il tuono si avvicina, scoppia tremendo, e rovesci d'acqua cadono dal cielo.

---

(1) Narra lo Schindler che nell'aprile del 1823 egli accompagnava Beethoven in una di quelle lunghe passeggiate che egli amava fare nei dintorni di Vienna. Il caso li condusse dalle parti di Heiligenstadt dove il Maestro non era più tornato da una diecina d'anni. Giunti nel fondo della valle, sulle rive di un ruscello ombreggiato da grandi olmi, il Maestro si fermò e dopo lunga contemplazione chiese a Schindler se udiva il canto degli uccelli, la cui dolce e gaia melodia non accarezzava più da tanto tempo il suo udito. « Qui, egli disse, ho composto la scena del ruscello; i rigogoli, le quaglie, gli usignoli e il cuculo l'hanno composta per me ».

Ma, disse lo Schindler, il rigogolo non figura nella Pastorale. Senza rispondere, Beethoven, prese il suo libretto e vi scrisse alcune note; poi aggiunse: « Questo rigogolo non occupa un posto più importante degli altri uccelli ? Voi vedete che il vero compositore è lui, gli altri non sono che commedianti ». La verità è, conclude lo Schindler, che con l'entrata di questo motivo in sol maggiore la frase assume un'ampiezza e un fascino straordinari.

Quattro note sembrano esprimere il pianto umano al cospetto della violenza. I lampi attraversano le nubi. Poi, alternativa delle forze ondeggianti della tempesta, la quale a poco a poco si calma. La natura è stata agitata nelle sue più misteriose profondità. Ma il sole riappare sui prati, e la scena, pur ancora turbata, si anima di nuovo. Torna la divina gioia nella natura e nei cuori.

ALLEGRETTO.
« Canto dei pastori. Sentimenti di gioia e di gratitudine dopo la tempesta ».

« Ranz des vaches» nella ritornata pace. Ed ecco l'« Inno di riconoscenza» che si alternerà, sino alla fine, col « ranz des vaches», sollevandosi poi, da solo, con alta tonalità religiosa, lasciando l'uditore con un'impressione di serena pace e di felicità nel seno della natura immortale.

A proposito di questo finale ringraziamento alla divinità non credo di dover omettere un'interessante pagina dell'Ulibicheff. Egli osserva che nessuna opera di Beethoven, neppure la Nona, si offriva spontaneamente, più di essa, a una chiusura di musica vocale. « Essa costituisce una progressione della quale il concorso delle voci umane sarebbe stato il termine naturale e logico». Infatti, dei quattro quadri che la compongono i primi due hanno carattere di pura lirica strumentale. Il terzo potrebbe implicare il canto corale nella scena del ballo, ma non appare rigorosamente indispensabile. Ma il quarto sembra proprio fatto apposta per il canto, si tratta di un ringraziamento a Dio:

Il finale altro non è che un coro composto nelle più pure e caratteristiche forme del canto vocale, con le sue quattro parti ben tracciate, coi suoi accompagnamenti ricamati da mano maestra, coi suoi bassi di perorazione e di conclusione operistica. Il finale, dunque, non soltanto si prestava al concorso delle voci umane ma sembra quasi esigerle a tal punto che l'orecchio, illuso dal carattere della musica, ne attende l'entrata da un momento all'altro. Ora sarebbe un po' difficile negare che un coro, non importa quale, fa sempre migliore effetto coi coristi che senza di essi, e che la musica vocale perde necessariamente quando è cantata dalla sola orchestra.

Tutti coloro (e non sono pochi) i quali ritengono che la Nona Sinfonia è sciupata dal coro e preferirebbero un finale di sola orchestra, non condivideranno l'opinione dell'Ulibicheff in merito alla *Pastorale*. Ma resta egualmente esatta ed acuta l'osservazione circa il carattere, direi quasi, parlato del finale della Sesta, carattere che conferma, più che mai, quello stretto legame tra musica e pensiero che costituisce una delle maggiori, – forse la massima – originalità di Beethoven. Vi sono pagine di Beethoven che richiamano irresistibilmente la parola. Cito ad esempio l'Adagio della *Patetica*: ascoltandola, si ha l'im-

pressione che l'autore, componendola, pronunciasse parole di testo. Potessimo ritrovarle, o concepirle adeguate! Ma i tentativi che sono stati fatti da poeti di buona volontà mi sono sembrati tutti falliti, suscitandomi il dubbio che tali musiche di Beethoven, mentre sembrano esigere la parola, in realtà la respingono per lasciare agli uditori la facoltà di unire ad esse il più alto e libero pensiero personale che ciascuno di essi sia capace di concepire. E poi, e poi:

Lingua mortal non dice
Quel ch'io provava in seno.

Per questo esiste la musica!

* * *

Un valore della *Pastorale* che non deve essere trascurato è quello che si può riassumere nel concetto che, malgrado l'apparenza contraria, la *Pastorale* non è musica descrittiva. Beethoven stesso si preoccupò di rendere palese tale concetto. In un quaderno, che risale al 1807, o 1808, egli dichiara che non bisogna abusare della pittura nella musica strumentale. Nelle didascalie stesse della *Pastorale* egli ha cura di avvertire: « Non pittura, ma impressioni; espressione di sentimento, piuttosto che pittura». Giustamente, quindi, osserva il Boyer:

La grande originalità di Beethoven nella *Pastorale* consiste nel fatto di avere adoperato materiali sonori già esistenti e consacrati dall'uso nella descrizione di scene campestri, per esprimere, soprattutto, impressioni e sentimenti. Prima di lui le opere musicali a programma, inspirate alla natura, cercavano di evocare oggetti. Nella *Sinfonia pastorale* l'imitazione del mormorio del ruscello, del canto degli uccelli o la descrizione della tempesta sono secondari. Beethoven non ha in alcun modo sacrificato l'elemento descrittivo, ma ha dato il primo posto all'elemento soggettivo, al sentimento. Questa concezione gli era stata, senza dubbio, suggerita da una lettera aperta: *Sulla pittura musicale*, indirizzata a Reichardt nel 1789 da Johann Jakob Engel. Si è potuto rilevare un'impressionante analogia fra la terminologia dell'estetista Engel e le espressioni usate da Beethoven.

Il tema è molto importante e vale la pena di indugiare. Soprattutto nel Settecento la musica descrittiva, intesa nel senso di riproduzione, oserei dire fotografica, dei suoni e dei canti naturali, aveva raggiunto proporzioni allarmanti. Chi non conosce, ad esempio, il famoso *Pensieroso* di Haendel nel quale la voce umana è messa addirittura in gara col trillo dell'uccello?

Beethoven reagisce contro la musica onomatopeica sebbene nessuno più di lui abbia saputo esprimere i fascini della natura.

Così, analogamente, egli fu contro le musiche a programma, sebbene quasi tutte le sue opere corrispondano a un pensiero filosofico o poetico.

In tal modo va compreso questo importantissimo passo della biografia del Ries:

Spesso nelle sue composizioni Beethoven si ispirava col pensiero a un soggetto determinato, benchè abitualmente beffasse le pitture musicali e ne parlasse con disprezzo, specie in merito alle minuzie di tal genere. *La Creazione* e *Le Stagioni* di Haydn, ad esempio, gli fornivano frequenti occasioni di critica, sebbene egli non disconoscesse i meriti di Haydn in un ordine più elevato.

In altre parole, Beethoven era contro a tutto ciò che poteva corrispondere a meccanicità, a materialismo. Era sviscerato amante della natura, ma, da buon cattolico, era anti–panteista. Esaltava la natura, ma la natura nell'uomo, non l'uomo nella natura, non abbassava l'uomo alla natura ma innalzava questa a quello. Forse non sarebbe impossibile dimostrare che l'apparizione della musica soverchiamente descrittiva preannunzia periodi di crisi o di decadenza o di trapasso, anche quando chi la compone sia un genio, come Debussy. Paragonate le descrizioni della natura di Beethoven con quelle del Debussy della pianistica *Pianura* o del sinfonico *Mare*, e forse riconoscerete nel primo l'espressione di un'età spiritualista, nel secondo quella di un'età materialista.

Ma circa l'indole anti–descrittiva della musica di Beethoven vedi la singolare osservazione del fisiologo Patrizi che cito a proposito della *Sonata al Chiaro di Luna* (op. 27, n. 2).

L'anti–descrittività della *Pastorale* si connette anche alla questione, già trattata nella parte introduttiva del presente volume. Osserva il Bekker che Beethoven nella *Pastorale* « evita qualsiasi allusione al sentimento romantico. Egli crede soltanto nelle manifestazioni reali, visibili della natura . . ., evita gli incantesimi misteriosi della foresta, il fantastico delle formazioni rocciose, il carattere individuale delle molteplici forme del regno vegetale». E il Nef: « Fu indifferente al mondo soprannaturale che il romanticismo creava intorno a lui ».

Facendo proprie queste opinioni, il Closson si ascrive tra coloro che negano il romanticismo in Beethoven, e mette in luce il carattere positivo, concreto, equilibrato di tutte le sue concezioni, tanto più singolare in un uomo impetuoso, illimitatamente libero, tendente al grandioso come Rubens, come Haendel.

* * *

Chiamata la *Pastorale*, la Sesta Sinfonia esprime l'immensa passione di Beethoven per la natura, ma esprime, al pari della Quinta, il concetto che sta alla base di tutte le opere del Maestro: il contrasto

fra la gioia e il dolore, la lotta dell'uomo contro le avversità, lotta sorretta da un tremendo ottimismo, che si chiude col trionfo dell'uomo, con l'apologia della serenità.

La Sesta è l'unica Sinfonia della quale si possieda una traccia sicura ed esplicita di programma, da parte dell'Autore. Materialmente che cosa è? La descrizione di una passeggiata in campagna, interrotta da un uragano, dopo il quale torna a splendere il sole. Ma l'episodio si trasfigura in un epico simbolo dell'intiera umanità che, forte e serena, affronta le avversità e i misteri della vita (1).

Non si esagera giudicando la *Pastorale* come il più grande poema concepito da artista a esaltazione dei fascini della natura. Si può affermare che se il « paesaggio » è la grande invenzione e prerogativa della pittura del secolo XIX, Beethoven ha realizzato, nella musica, l'identica caratteristica.

A proposito dell'« uragano », il Buenzod scrive che qualcuno lo ha definito « un piccolo uragano per ridere ». E osserva con ironia: « Sembra che esso non sia abbastanza fragoroso » . . . Egli ha ragione. Se amassi i giuochi di parole direi, che, proprio nella musica, cioè nell'arte dei suoni, per descrivere il rumore non occorre far rumore. Ma dico ben altro; cioè raccomando le poche note che descrivono il culmine della tempesta come uno dei passi più trascendenti di Beethoven. Quelle poche note assumono il significato di percosse che dall'alto sembrano colpire e perseguitare l'umanità. Per un attimo la musica

(1) Non è inopportuno segnare in nota la seguente pagina del Colombani :

« Si è anche fatto un parallelo fra i titoli della *Sinfonia Pastorale* e quelli di una *Grande Sinfonia* di Giustino Enrico Knecht, un compositore tedesco dell'ultimo secolo. La Sinfonia fu pubblicata da Bosler di Spira nel 1784, e Beethoven la studiò giovinetto. Però la sua *Pastorale* non la richiama, assolutamente, che pei titoli, che sono i seguenti:

« Ritratto Musicale della Natura e Grande Sinfonia di G. E. Knecht. La quale vuol esprimere col mezzo dei suoni:

1° Una bella località ove il sole brilla, gli zefiri spirano, i ruscelli scorrono nella valle, gli uccelli cinguettano, un torrente cade rumoreggiando dall'alto, il pastore fischia, i montoni saltano, e la pastorella fa udire la sua dolce voce.

2° Il cielo incomincia a divenire buio: la popolazione respira più difficilmente e si spaventa, le nuvole nere s'avanzano, i venti si mettono a fischiare, l'uragano rumoreggia lontano e si avvicina a passi lenti.

3° L'uragano, accompagnato da venti rumorosi e da rovesci di pioggia, scoppia con tutta la forza; le cime degli alberi stridono, e nel torrente le acque precipitano con un fracasso spaventoso.

4° La calma ritorna a poco a poco, le nubi si dissipano e il cielo diviene chiaro.

5° La natura, in uno slancio di gioia, alza la sua voce al cielo e rende al Creatore le più vive grazie, con canti dolci e gradevoli ».

assurge a simbolo cosmico. L'uditore che non provi questa sensazione avrà l'udito finissimo, ma non dubiti di essere un sordo spirituale. C'è un corpo materiale e c'è un corpo spirituale, ha detto sublimemente, San Paolo. Così per l'alta musica, e specialmente per la musica del fisicamente sordo Beethoven, l'udito materiale è molto, ma l'udito spirituale è tutto.

Questa concezione è implicita nella mirabile pagina del grande Berlioz:

Uragano, lampi. Dispero di poter dare un'idea di questa pagina prodigiosa: bisogna udirla per concepire sino a qual grado di verità e di sublime può giungere la musica pittoresca dalle mani di un uomo come Beethoven. Ascoltate quelle raffiche di vento cariche di pioggia, quei sordi brontolii dei bassi, i fischi acuti dei flauti che ci annunziano l'imminente orribile tempesta; l'uragano si avvicina, ingrandisce; non si tratta più di pioggia, di vento; è uno spaventoso cataclisma, il diluvio universale, la fine del mondo. In realtà, tutto ciò dà la vertigine e molti uditori, ascoltando questo uragano, non riescono a distinguere se l'emozione che provano è di piacere o di dolore».

Eppure, questo valore simbolico a cui perviene l'uragano della *Pastorale* è ottenuto con mezzi tanto semplici quanto realistici. Cito questa acuta osservazione dell'Ulibicheff:

L'uragano della *Sinfonia pastorale* è una meraviglia alla quale non trovo paragoni nel genere. . . . Vi sono migliaia di uragani in musica e taluno di molto effetto perchè di tutte le pitture musicali l'onomatopeica è naturalmente la più facile. Perchè Beethoven ha di gran lunga superato tutti in un lavoro i cui dati elementari non potrebbero molto variare e per il quale sembra che vi sia una ricetta già fatta ? Gli è che Beethoven ha osservato il fenomeno meglio degli altri; dico ciò, se non come critico, come vecchio ed esperto campagnolo; egli ha conferito alle fasi e alle peripezie dell'uragano la stessa coerenza e precisione che avrebbe potuto usare un poeta.

Benissimo, ma vorrei aggiungere che Beethoven è pervenuto a tale precisione perchè non ha fatto musica descrittiva. Questo è il prodigio della *Pastorale* e di tante altre opere di Beethoven: il misterioso equilibrio tra il simbolo e la realtà, fra trascendenza e immanenza.

* * *

Per dare un'idea degli entusiasmi critici suscitati dalla *Pastorale*, ecco due citazioni:

Questo stupefacente paesaggio sembra essere stato composto da Poussin e disegnato da Michelangelo. L'autore del *Fidelio* e dell'*Eroica* vuole dipingere la quiete della campagna, i dolci costumi dei pastori. Ma intendiamoci; non si tratta dei pastori verderosa e infiocchettati del Florian, e ancor meno di quelli del Lebrun autore del *Rossignol* o di quelli del Rousseau, autore del *Devin du Village*. Qui si tratta della vera natura ... Come i poemi antichi, per quanto belli e am-

mirati, impallidiscono di fronte a questa meraviglia della musica moderna! Teocrito e Virgilio furono grandi cantori paesaggisti, soave è la musica di versi come questi:

Te quoque, magna Pales, et te, memorande, canemus
Pastor ab Amphryso; vos sylvae amnesque Lycaei.

soprattutto se non sono recitati da barbari quali siamo noi francesi che pronunziamo il latino in modo da farlo scambiare per alverniate... Ma il poema di Beethoven!... Copritevi il volto poveri grandi poeti antichi, poveri immortali; il vostro linguaggio convenzionale, così puro ed armonioso, non potrebbe lottare contro l'arte dei suoni. Voi siete dei vinti, gloriosi, ma vinti. Voi non avete conosciuto ciò che noi oggi chiamiamo melodia, armonia, associazione di timbri diversi, colori strumentali, modulazioni, sapienti conflitti di suoni nemici che prima si combattono per poi conciliarsi, le nostre sorprese di udito, i nostri strani accenti che toccano le profondità più inesplorate dell'anima. I balbettii dell'arte puerile che voi chiamavate musica non potevano darvene un'idea... L'arte dei suoni propriamente detta, indipendente da tutte, è nata ieri, è appena adulta, ha vent'anni. È bella, è potente, è l'Apollo Pitio dei moderni. Noi le dobbiamo un mondo di sentimenti e di sensazioni che vi restò chiuso. Sì, grandi poeti adorati, voi siete vinti. *Inclyti sed victi* (Berlioz).

Mai si è meglio respirato in musica la deliziosa freschezza di un'aria impregnata d'ossigeno, carica di tutti gli aromi che l'uragano ha estratto dai boschi, dai verzieri, dai prati e dalla pianura. Quali parole, quali versi, quali pitture, vale a dire quali descrizioni e imitazioni potrebbero eguagliare qui l'opera del musicista che è l'equivalente reale, l'analogo della cosa stessa? Chi ci farà udire, come lui, piffari e zampogne, queste autentiche voci dei campi, così poeticamente rese dagli echi e dai richiami alla tirolese dell'orchestra e le altre voci che ancor più deliziosamente cantano dentro di noi all'aspetto della campagna rinfrescata, fecondata, verdeggiante, dopo avere, pochi istanti prima, sfiorato la distruzione?... L'ispirazione si sostiene eguale e omogenea, agreste, campestre, pastorale, idillica al massimo grado. L'elevazione dell'anima verso il dispensatore di ogni bene, riassume, così, e corona degnamente questo grande quadro della natura, riconducendo le sue ineffabili poesie al loro principio divino. Tale la conclusione della *Sinfonia pastorale*, una musica che l'età dell'oro sembra avere trasmessa al secolo del ferro nel quale viviamo, come un apologo che ha per scopo di insegnare agli uomini, che camminano nelle vie del Signore, che essi avranno sempre motivo di ringraziarlo e di glorificarlo dopo la tempesta, da qualunque parte essa venga, con qualunque nome si chiami (Ulibicheff).

OPERA 69

Sonata per piano e violoncello N. 3, in la maggiore.

Dedicata al Barone von Gleichenstein.

Allegro, ma non tanto – Scherzo. Allegro molto – Adagio cantabile – Allegro vivace.

Composta nel 1808. Non si conosce alcuna esecuzione di essa prima del 1812. È la terza delle cinque sonate per violoncello ed è una delle più originali composizioni di Beethoven. Per molti è addirittura la

più bella ideata per due strumenti. Essa appartiene al ciclo che ho chiamato napoleonico, nel quale si riflette l'eco di un ambiente eroico e marziale. Notevolissime, perciò, le somiglianze con le produzioni di quel periodo e specialmente col Trio op. 70 e col Concerto op. 73 (*L'Imperatore*).

Nel primo tempo, che sostanzialmente è il più bello e dà l'intonazione a tutta la Sonata, si alternano due temi, l'uno dolce e passionale, l'altro vigoroso, cavalleresco. Il secondo tempo, forte e vivace, rileva l'Albini che raccoglie l'osservazione dal Bekker, presenta impressionanti rassomiglianze con la Settima Sinfonia. L'Adagio, continua l'Albini, è breve, denso di passione ed è come un preludio all'Allegro, che esprime gaiezza e letizia. Si direbbe che Beethoven abbia composto questa Sonata in un momento di grande felicità. Invece nel manoscritto si leggono queste parole: *Inter lacrimas et luctum.*

OPERA 70

Due Trii per piano, violino e violoncello.

Dedicati alla Contessa Maria von Erdödy.

Composti nel 1808.

N. 1 (in re maggiore).

Allegro vivace e con brio – Largo assai – Presto.

È il famoso *Trio degli Spiriti* una delle opere più sottili e misteriose di Beethoven.

Uno degli appunti per un *Macbeth* del Collin (l'autore del *Coriolano* per il quale Beethoven compose l'*Ouverture*) corrisponde alla frase caratteristica del Largo di quest'op. 70, n. 1. (Vedi Nottebohm, *Zweite Beethoveniana*, pag. 226).

In questa costruzione piena d'arte, le più meravigliose figure si succedono in rapido volo; la gioia, la malinconia, l'allegria si esprimono l'una presso l'altra e si fondono insieme. Strane figure danzano giojosamente e si inseguono a gruppi, e in mezzo a questo regno di fate, evocato dal genio del Maestro, l'anima rapita ascolta l'ignoto linguaggio e ne comprende i sentimenti, i pensieri più segreti (Hoffmann).

Comincia con un tempo di trascinante fierezza, uno dei pezzi più riusciti della letteratura del Trio. L'Adagio, così misterioso, ripete all'infinito una breve frase, quasi limitata a un lento gruppetto accompagnato da cupi tremolii, pagina di inquieta angoscia alla quale segue il più grazioso, il più sorridente dei « Presto » (Chantavoine).

È il Trio detto degli spiriti. Lo ascolto come dopo la morte. Il cembalo, il violino, il violoncello sono tre voci che parlano come in un dramma religioso, come in un mistero sacro . . . Ogni nota sospinge di vena in vena sino al cuore il fondo del calice della vita, quello che non ha assaporato ancora e quello che pregai fosse tenuto lontano dalle mie labbra (d'Annunzio).

A proposito del *Macbeth* vale la pena di riassumere un ricordo di Enrico Anschütz, attore tragico, nato a Luckau nel 1785, morto a Vienna nel 1865. Fu lui l'attore che ai funerali di Beethoven lesse il discorso commemorativo scritto dal Grillparzer. Narra, dunque, l'Anschütz che nell'estate del 1822, villeggiando a Döbling vide Beethoven nei dintorni di Heiligenstadt, seduto sopra un prato intento a scrivere note sopra un taccuino e scambiò con lui poche parole. Lo vide poi altre volte e un giorno parlarono di arte e di musica. L'Anschütz gli suggerì l'idea di comporre musica per il *Macbeth*:

L'idea sembrò elettrizzarlo. Si fermò, mi fissò con sguardo penetrante, quasi demoniaco, e mi rispose rapidamente: « Me ne sono già occupato. Le streghe, la scena dell'assassinio, il banchetto del fantasma, l'antro delle streghe, la scena del sonnambulismo, la follia della morte di Macbeth ». Era una cosa estremamente interessante seguire i mutamenti di fisionomia, nei quali i pensieri si riflettevano rapidi come lampi. In pochi minuti il suo genio aveva percorso tutta la tragedia. Ahimè, l'atto non seguì il suo tempestoso entusiasmo. Qualche tempo dopo glie ne riparlai, ma lo trovai di cattivo umore e tacqui.

N. 2 (in mi bemolle).

Poco sostenuto – Allegro, ma non troppo – Allegretto – Allegretto, ma non troppo – Finale. Allegro.

Assai meno famoso del precedente e tuttavia pregevolissimo. Hoffmann, fin dal 1813, segnalava la nobile severità del primo Allegro nel quale emerge un effetto di corale che interviene inaspettato come una apparizione magica. E il Chantavoine, circa un secolo dopo:

Il Trio in mi bemolle si apre con una di quelle introduzioni polifoniche delle quali Beethoven farà uso soprattutto dal decimo Quartetto in poi, e il cui tema ritornerà, come tema laterale, nel primo tempo. La pagina più saliente dell'opera è il finale, dall'andamento così eroico.

OPERA 71

Sestetto per due clarinetti, due corni e due fagotti, in mi bemolle.

Adagio – Allegro – Adagio – Minuetto. Quasi Allegretto – Rondò. Allegro.

I primi abbozzi risalgono al 1796–97. Fu eseguito nel 1805 e pubblicato nel 1810.

La « Gazzetta musicale universale» giudicava questo Sestetto: « Belle melodie, ricchezza di idee nuove e inattese». Ma questa volta il Lenz non va d'accordo e commenta:

Il Sestetto si conciliò, senza dubbio, il suffragio della «Gazzetta» per la sua mediocrità; questa debole produzione non offre che un interesse storico e presenta appena qualche traccia della prima maniera.

A illuminare questa graziosa disparità d'opinioni basterà citare una lettera di Beethoven il quale nel 1809, desideroso di possedere le opere di Schiller e di Goethe e non avendo modo di acquistarle, pensò di ottenerle dal suo editore offrendogli in cambio della musica e, ripescato il manoscritto del Sestetto che era rimasto sempre inedito, con l'aggiunta di qualche altro lavoro, lo accompagnò con una lettera nella quale, fatta la premessa che il Sestetto era una delle sue prime opere, affermava di averne poi scritte delle migliori, ma che tuttavia molta gente (vogliamo vederci una implicita allusione alla « Gazzetta musicale universale» ?) considerava come superiori le sue opere tipo Sestetto . . .

OPERA 72

« Fidelio o L'Amore Coniugale », opera in tre atti. Libretto di G. Sonnleithner.

CENNI STORICI

Il testo del *Fidelio* trae origine da un dramma di Bouilly (1), musicato prima da Gaveaux col titolo *Leonora o l'amore coniugale*, poi dal

(1) Jean Nicolas Bouilly (1763–1842) occupò importanti cariche durante la Rivoluzione francese, e, prolifico autore teatrale, scrisse molti libretti, dei quali primo, in ordine di tempo, la *Leonora*, composta per il Gaveaux nel 1798. Il fatto

Paer. Secondo alcuni, Beethoven assistette a una rappresentazione dell'opera del Paer, si innamorò del soggetto e pregò il poeta viennese Sonnleithner di trarne un nuovo libretto. Ma da ineccepibili documenti risulta, invece, che Beethoven aveva già scritto una parte del *Fidelio* quando fu eseguita (24 ottobre 1804) la prima rappresentazione della *Leonora* del Paer (1). Iniziata, dunque, nel 1803, la musica del *Fidelio* era terminata nell'estate del 1805 e l'opera fu rappresentata (direttore lo stesso Beethoven) il 20 novembre 1805 al Teatro « An der Wien », durante l'occupazione francese, e non ebbe successo, sia per difetti di struttura, sia per la qualità del pubblico, composto in gran parte di ufficiali francesi, i meno adatti a comprendere una simile opera, sia, infine, per la mediocrità dell'esecuzione. L'insuccesso, confermato dai giudizi della critica, addolorò e irritò Beethoven, ma i suoi amici corsero ai ripari e, dopo una tempestosa seduta, ottennero dal riluttante autore un rimaneggiamento dell'opera, promettendogli un'esecuzione con artisti migliori.

Il *Fidelio*, ridotto a due atti, con una nuova *Ouverture* e col mutato titolo di *Leonora* ria pparve sulle scene dello stesso teatro il 29

---

si svolge in Spagna, ma lo stesso Bouilly dichiarò che esso era realmente un episodio della Rivoluzione francese, al quale egli medesimo aveva partecipato nella qualità di amministratore del Dipartimento di Tours, secondando gli sforzi di una eroica dama della Turenna, intesi a salvare il marito.

Sul Bouilly, sul suo libretto e sulle musiche dei predecessori di Beethoven (Gaveaux e Paer) vedi l'articolo di J. G. Prod'homme nella « Revue Musicale » del 15 giugno 1911.

(1) Analoga discussione fu sollevata nei rapporti con la *Faniska* di Luigi Cherubini:

« La *Faniska* di Luigi Cherubini, data a Vienna nel 1806, vuole essere menzionata quasi unicamente per le discussioni di priorità rispetto al *Fidelio*, a cui ha dato origine, specie per le analogie del quartetto vocale che figura in entrambe le opere. Le date depongono in favore di Beethoven che diede il *Fidelio* un anno prima. Questi, a sua volta, aveva studiato a fondo le opere di Cherubini e la debita parte deve pure esser fatta a certi elementi ritmici, procedimenti strumentali, atteggiamenti drammatici che erano nell'uso del tempo.

« . . . Sta il fatto che Beethoven conobbe altre opere di Cherubini, date a Vienna nel 1802–803; *Medea*, *Lodoiska*, *Elisa o il Monte S. Bernardo*, *L'Osteria Portoghese*, *La Prigioniera*. Ma l'opera che ebbe più presente durante la composizione del *Fidelio* fu *Il portatore d'acqua* che, analogamente a quello, interpreta il moralismo umanitario e fraternitario dell'epoca, allo stesso modo che Spontini, nella *Vestale*, ne ha espresso grandiosamente l'empito tribunizio e magniloquente verso l'antichità romana, della quale Napoleone assumeva i titoli consolari ed imperiali. Tra gli abbozzi del *Fidelio* si trovano alcune scene del *Portatore d'acqua* che Beethoven ha trascritto di propria mano. Anche prescindendo dalla famosa lettera indirizzata da Beethoven a Cherubini il 15 marzo 1823 e contenente espres-

marzo 1806, e se non ebbe l'insuccesso dell'anno precedente, tuttavia non suscitò l'entusiasmo e l'ammirazione che era nel voto dell'autore e dei suoi amici.

Sulle peripezie della prima e della seconda rappresentazione del *Fidelio* è molto importante la lettera di Stefano Breuning, amico di giovinezza di Beethoven, al cognato Wegeler, biografo di Beethoven. La lettera porta la data 2 giugno 1806 e si legge nella biografia beethoveniana del Wegeler. Il Breuning compose persino due poesie sul *Fidelio*, stampate su foglietti distribuiti durante la rappresentazione. Non meno importanti e, forse, dal punto di vista psicologico, più significativi sono i ricordi che sulla ripresa del 1806 ci ha lasciato il tenore Röckel, interprete del personaggio di Florestano. I ricordi di questo artista, che fu molto apprezzato da Beethoven, si leggono nell'articolo che su di lui pubblicò Rodolfo Bunze in *Gartenlaube*, pag. 601.

Narra, dunque, il Röckel che nella casa del principe Lichnowski, presente la principessa, erano convenuti il poeta Collin, Stefano Breuning, il basso Mayer e, ben s'intende, il Röckel. La seduta durò sette ore. Scopo di essa era quello di ottenere da Beethoven tagli che ren-

---

sioni molto significative, Seyfried e Schindler ci attestano la persistenza di questa alta estimazione. Hoffmann, il più penetrante dei critici contemporanei di Beethoven, nota la parentela esistente tra le *ouvertures* cherubiniane e quella del *Coriolano*. Wagner e la critica più recente hanno rilevato molte analogie, confermate da Arnoldo Schmitz, nel suo studio sulle *ouvertures* beethovenjane apparso nel 1925, dov'egli dimostra ciò che Beethoven ha derivato da Gluck e dai compositori del periodo rivoluzionario, ma altresì il magnifico impiego che ha saputo fare di quel materiale. Si tratta, ben inteso, d'una critica meramente lessicale e morfologica, che sta alla vera comprensione estetica della musica come l'analisi grammaticale sta a quella della poesia e che non deve essere in alcun modo sopravalutata, ma intesa unicamente come indicazione d'una fonte culturale, tenendo presente l'avvertenza che le vere scaturigini del *Fidelio* devono essenzialmente ricercarsi nella grande anima di Beethoven» (Antonio Capri: *Luigi Cherubini nel centenario della morte*, in « Musica », vol. 1°, Firenze, Sansoni (1942).

Ben detto. E poichè siamo in tema di Cherubini aggiungo che l'opera di questo nostro compositore deve essere molto studiata nei rapporti con l'opera di Beethoven. Ricordo ancora l'impressione che ebbi dalla prima audizione dell' *ouverture* del *Portatore d'acqua* senza sapere chi ne fosse l'autore. A tutta prima mi dissi: ecco un'opera di Beethoven che non conosco; ma mentre l'esecuzione proseguiva soggiunsi: eppure non è Beethoven.

Il fatto è che nelle opere di Cherubini abbiamo una somiglianza impressionante con le *forme* orchestrali di Beethoven; manca in esse la *sostanza*, cioè il pensiero, il sentimento profondo del genio di Bonn.

Ma anche la somiglianza formale è tale pregio da giustificare l'enorme considerazione che Beethoven nutrì per il compositore italiano al quale, nella lettera citata dal Capri, scriveva: « Dei miei contemporanei musicisti: siete colui che stimo di più. Vi onoro e vi voglio bene ».

dessero accessibile l'opera al pubblico. Il Maestro fu irremovibile. « Egli difese ogni battuta con una tale grandezza e dignità che io avrei voluto gettarmi ai suoi piedi ». Ma quando gli si chiese addirittura una riduzione che permettesse di fondere i due primi atti in uno solo egli gridò: « Non una nota » e fece l'atto di andarsene con la partitura.

Allora la principessa, unendo le mani come per una preghiera a una divinità implorata, alzò gli occhi con indescrivibile dolcezza verso il genio corrucciato che si placò al suo sguardo. La prova continuò, ma quando si dovette riprendere la questione dei tagli, Beethoven confermò la sua irriducibilità. Allora la principessa gli disse: « Beethoven, volete dunque che il vostro capolavoro resti sconosciuto e disprezzato ?» Rispose Beethoven: « Mi basta la vostra approvazione, principessa ». Ed ecco che improvvisamente quella donna così delicata fu animata da uno spirito più potente, più violento; messa in ginocchio, circondò con le braccia il maestro e gridò: « Beethoven, no, il vostro capolavoro non può scomparire, voi stesso non osereste farlo. Dio, che ha ispirato alla vostra anima i canti della più pura bellezza, non lo vuole ! Non lo vuole lo spirito di vostra madre che in questo momento vi esorta con la mia voce; Beethoven, fatelo in memoria di vostra madre, fatelo per me, per la vostra amica, per la vostra più cara amica ! ».

« Il grande uomo, il cui volto aveva una grandezza olimpica, restò a lungo ritto davanti all'angelica ammiratrice della sua musa; poi, rialzando con una mano le ciocche dei capelli che cadevano sulla sua fronte, come se un bel sogno gli avesse penetrato l'anima, esclamò singhiozzando, con gli occhi rivolti al cielo: « Lo voglio, voglio tutto, far tutto, per voi, per mia madre ». Nel medesimo tempo attirò rispettosamente a sè la principessa e tese la mano al principe, come a promessa solenne. In disparte noi contemplavamo il gruppo con profonda emozione, perchè avevamo piena coscienza della grandezza della scena.

I tagli furono eseguiti, l'opera fu ridotta a due atti, ma tutto questo non bastò. Il successo della ripresa fu migliore, ma l'opera non suscitò il riconoscimento che meritava. E qui sopravviene un nuovo episodio evocato dal Röckel. Il tenore si era recato dal Barone von Braun, amministratore del teatro, per riscuotere il proprio onorario, quando vide che il barone era in colloquio con Beethoven. Bisogna sapere che l'amministrazione del teatro, infrangendo una tradizione, aveva stipulato con Beethoven un contratto a percentuale, e Beethoven era venuto dal Braun per lamentarsi della scarsità dell'introito. Il barone aveva risposto che la colpa era tutta di lui, Beethoven, che non aveva voluto indulgere al gusto del pubblico.

« Io non scrivo per il pubblico, gli risponde Beethoven, ma per le persone intellettuali ». « Ma le persone intellettuali, replica il barone, non riempiono il teatro. Se noi avessimo pagato a Mozart una simile percentuale, egli sarebbe diventato ricco ». Il paragone mette in furore Beethoven il quale grida: « Rendetemi la partitura, voglio la partitura, subito ». Il barone suona il campanello e dice all'usciere: « Portatela ». Beethoven la afferra e se ne va. Quando pochi momenti dopo il barone

riceve il Röckel non riesce a dissimulare la propria emozione; sembra rendersi conto del tesoro che ha perduto e prega il tenore di fare tutto il possibile per placare Beethoven. Ma tutto fu inutile. Il *Fidelio* fu chiuso nell'armadio e non ne fu tratto fuori che nel 1822 « grazie alla magia della Bella addormentata nel bosco dell'opera moderna, la giovane cantante Schroeder Devrient ».

* * *

Otto anni dopo Beethoven rimaneggiava di nuovo, e profondamente l'opera con la collaborazione del poeta Federico Treitschke, e ancora col titolo di *Fidelio* (1) la ripresentava al pubblico il 23 maggio 1814, con grandissimo successo (2). Ma la vera definitiva affermazione del *Fidelio* ebbe luogo, come abbiamo veduto poc'anzi, nel 1822 quando la famosa cantante Guglielmina Schroeder–Devrient lo interpretò in modo insuperabile, diffondendolo per tutta l'Europa.

Nel 1816 parlando col Bursy, Beethoven si dichiarò felice che il *Fidelio* fosse rappresentato così spesso a Berlino dove era passata anche la grande interprete Milder–Hauptmann. Qui a Vienna, aggiunse, la musica è in decadenza.

Per offrire al lettore un'idea della critica ai tempi del *Fidelio* riprodurrò la seguente pagina dell'acutissimo Giuseppe Carpani, del quale parlo a lungo a proposito dell'op. N. 239. Essa si legge nel volume apologetico di Rossini: *Le Rossiniane*, gemello del volume dello stesso autore: *Le Haydine*. Polemizzando con un anonimo assertore dell'opera tedesca, così si esprimeva, dunque, il Carpani:

Eccovi l'opera vostra. Una musica dalla prima nota all'ultima sempre in tensione. Un tessuto di pensieri esagerati, e di modulazioni per lo più stravaganti, ricercate sempre, e rinforzate poi d'accordi in battaglia fra loro, vale a dire, amici secondo il calcolo, nemici secondo il timpano. Una musica non già alleata, ma schiava della parola; una musica ad urti, a sbalzi, a capricci, che, strascinata dal variante impeto della passione, vi permette appena appena de' cenni di un canto stringato e reciso, che il su e giù rassomiglia di un mare in tempesta; un canto che non è canto, ma voglia interrotta di canto; in una parola, il *Fidelio* di Beethoven, un furente modo Frigio quasi perpetuo, con scarsi intervalli di Lidio, e per tal modo una declamazione strumentata, sparsa qua e là di bei lampi; ma opera in musica non mai, chè canto vuol essere ove musica si pretende.

(1) È opportuno avvertire che Beethoven mai aveva voluto intitolare l'opera *Fidelio*, ma *Leonora*. Il titolo, che poi è rimasto, di *Fidelio*, gli fu imposto dagli impresari teatrali, forse per evitare la concorrenza con la *Leonora* del Paer che trionfava sulle scene.

(2) Al rimaneggiamento del libretto corrispondono profonde riforme del testo musicale, sulle quali vedi l'analisi comparata del Chantavoine nel suo: *Beethoven* (Paris, ed. Alcan).

E perchè, giova qui ripetere col Filosofo ginevrino, se avete una buona tragedia, vi fate a cantarla ? Recitatela, e lasciate in pace la musica, che non è nata per figurare da serva. Essa è un'arte bella pari alle altre, e sussiste da sè. L'orecchio è il suo regno, come sta negli occhi quello della pittura, nel cuore quello della poesia, nella mente quello della ragione. Voi le assegnate un bello artificiale, un bello di convenzione, alla percezione ed al godimento del quale non intervenendo che pochissimo i sensi, è una musicale eresia. Codesto bello ipotetico voi lo chiamate il bello dei grandi modelli. E chi sono essi ? Voi li proclamate un Gluck, un Sacchini, un Beethoven. O potentissimi Numi ! Il bello di Beethoven è il bello di Sacchini ? L'*Edipo a Colono* assomigliato nel genere al *Fidelio* ? Il primo, scritto con una cantilena perenne, l'altro, a guisa di fantasie, discorrente da cima a fondo con una sbrigliatezza che non ha pari ? Simmetrico l'uno, bisbetico l'altro. Quello cantando sempre, questo non cantando mai. Ah ! se il Beethoven scritto avesse pel teatro, come scrisse vari de' suoi primi pezzi strumentali, e chi non sarebbe nell'adorazione del suo genio ? Ma la voglia di battere un sentiero nuovo lo fe' dare in musicali frenesie dottissime, che la natura condanna, ed il buon senso non può approvare. E tanto più alto io qui levo il grido, in quanto che le bellezze, che non di rado emanano da questo Beethoven caos, sono sì lucide, sì vere e seducenti, che gli animi si attraggono della gioventù studiosa, e la invogliano a seguire il falso profeta, senza averne il genio e il sapere.

Questo giudizio del Carpani rispecchia esattamente quello della maggioranza dei contemporanei, come il lettore può rilevare dal Capitolo IV del volume del KUFFERATH sul *Fidelio* (Paris, Fischbacher, 1913).

Ma oggi quale giudizio si può formulare sul *Fidelio*, sia nei suoi rapporti con gli altri aspetti dell'opera beethoveniana, sia nella storia della musica teatrale ? Apparentemente i giudizi sono nel più assoluto contrasto. Eccone due in antitesi:

V. D'INDY: *Fidelio* è lontanissimo dal valere, nella sfera drammatica, ciò che valgono, nella sfera puramente strumentale, le Sonate, le Sinfonie e i Quartetti. *Fidelio* è un'opera che Mozart avrebbe potuto firmare come propria, ma non segna un progresso sulle opere coetanee, come invece avvenne più tardi col *Freischütz* di Weber. La maggior parte delle Melodie sono del buon Beethoven, ma il complesso dell'opera non offre alcuna novità.

CHANTAVOINE: Per la forza dell'accento drammatico, per l'esattezza della declamazione, per la libertà del dialogo musicale nelle sue scene d'assieme, *Fidelio* è, come l'hanno proclamato Liszt, Wagner, Rubinstein, il padre del dramma lirico moderno; la sua importanza nella storia della musica drammatica non è inferiore a quella dell'*Eroica* nella storia della Sinfonia.

Come conciliare giudizi così radicalmente opposti ? La verità sta nel giusto mezzo. Beethoven deve essere considerato essenzialmente e primamente come il genio specifico della musica strumentale; la stessa vastità del suo genio sinfonico non riuscì ad adattarsi alle esigenze limitatrici del teatro. Forse, per esprimersi compiutamente, gli sarebbe occorso il genio letterario di un Wagner, mentre i librettisti della

sua epoca non furono in grado di comporre un libretto proporzionato alle dimensioni della sua anima, alle esigenze del suo temperamento musicale.

Si è detto che il libretto del *Fidelio* è indegno di Beethoven. Anche qui bisogna essere equanimi. Il libretto, specie nella definitiva rielaborazione del Treitschke, non è inferiore agli altri della stessa epoca e non bisogna essere troppo severi coi librettisti ai quali non si può far colpa se il genio di Beethoven era sproporzionato alle possibilità e alle mode teatrali dei primi anni del secolo XIX. Possiamo essere sicuri che se addirittura un Wagner nel 1805 avesse composto per Beethoven un libretto come il *Tristano*, una simile opera avrebbe dovuto affrontare difficoltà e disconoscimenti superiori a quelli, pur così grandi, che quasi mezzo secolo dopo contrastarono l'affermazione del genio di Lipsia.

Esatta, perciò, e commovente è l'opinione del Rolland, il quale, dopo aver riconosciuto che il libretto non supera i gusti dell'epoca, e che Beethoven avrebbe avuto bisogno di uno dei grandi librettisti formati alla scuola di Gluck, continua:

> Egli non aveva intorno a sè che mediocrità, assidui di teatro che non si sentivano a posto se non serviti in base alle insipide convenzioni... Nuovo al teatro egli non aveva l'autorità per prenderli d'assalto, come Gluck; ancor meno aveva, come Gluck, la salute e la struttura per salire sulla scena e ingaggiare battaglia contro tutti questi abitudinari, tutti questi mentitori: attori, cantanti, coristi, strumentisti, librettisti, registi! Era malato, mezzo sordo e rischiava che gli si dicesse: « Di che cosa vi impicciate? Siete sordo ». Egli accettò, dunque, e mosse dalle viete convenzioni.

Comunque, pur con simile libretto, il *Fidelio* rappresenta, oggi, per noi un valore intrinseco e storico di capitale importanza, soprattutto da quando un più profondo studio della partitura ha posto fine alle mediocri, infedeli esecuzioni che per quasi un secolo l'hanno deformata. Su questo argomento rimando il lettore alle minute analisi del Kufferath e del Rolland.

Un'altra critica rivolta al *Fidelio* consiste nel fatto che una parte di esso è cantato e una parte recitato. Questo alternare del parlato e del cantato non era certo una novità, ma parecchi critici hanno ritenuto che questa duplicità fosse incompatibile con l'alto contenuto del dramma. Ma giustamente il Kufferath afferma che proprio qui si rivela la potente originalità del genio beethoveniano perchè i passaggi dalla parola al canto non suscitano nell'ascoltatore il minimo disagio. Anzi io aggiungo che essi costituiscono un fascino tutto proprio del teatro beethoveniano, così come supera qualunque pagina teatrale a tutto canto il *parlato* del monologo finale dell'*Egmont* coi suoi meravigliosi commenti musicali.

* * *

Ho accennato or ora alle manipolazioni inferte al *Fidelio*. Bisogna distinguere: Ci sono quelle subìte *bon gré, mal gré* dall'autore e da lui eseguite, e ci sono quelle introdotte da altri a sua insaputa e dopo la sua morte. Per le prime è lecito preferire le stesure originali a quelle posteriori, ma nessuno potrà ritenerle illegittime. Quanto alle seconde, occorre sostare sull'argomento perchè anche oggi, dopo più di un secolo, se ne avvertono le conseguenze.

Il *Fidelio*, nei primi decenni non corrispose, specie in Francia, ai gusti dell'epoca e non mancarono coloro che, con la buona intenzione di far penetrare nel pubblico il capolavoro beethoveniano, lo rimaneggiarono in modo quasi incredibile, modificando la struttura stessa del dramma, sostituendo personaggi, trasportando l'azione dalla Spagna all'Italia e da un secolo all'altro secolo e persino sopprimendo e aggiungendo pezzi musicali. Il primo manipolatore fu il francese Castil Blaze (1784–1857) storico e critico musicale, traduttore e rifacitore di libretti, ecc. Egli eseguì modifiche destinate a rappresentazioni nell'« Odéon» di Parigi (1825) che poi non ebbero luogo, ma furono pubblicate; e se ne veda l'analisi del Chantavoine nelle « Revue d' histoire et de critique musicale» (1901).

Per successive manipolazioni rimando al quinto capitolo del già citato *Fidelio* del Kufferath; ma di una occorre parlare in modo specifico. Alludo alla rielaborazione eseguita da un celebre musicologo belga Francesco Augusto Gevaert (1828–1908), direttore del Conservatorio di Bruxelles, maestro di Cappella di corte, creato barone, membro delle maggiori Accademie ecc., ecc. Per una rappresentazione del *Fidelio* al« Théatre de la Monnaie» di Bruxelles egli, alla parola parlata, sostituì dei recitativi, e ciò allo scopo di facilitare la rappresentazione del capolavoro sui teatri francesi perchè, come dichiara egli stesso nella prefazione allo spartito, « il *mélange* di prosa recitata e di canto disturba i cantanti d'opera che, in Francia, raramente sono esercitati a parlare sulla scena». E siccome quei suoi recitativi non coincidevano con la prosa originale del testo, il Gevaert li fece rifare a G. Antheunis, un magistrato fiammingo assai rispettabile, ma non eccessivo come genio poetico . . . Nè basta ancora. Sempre per quella tale buona intenzione di diffondere il *Fidelio* tra. . . gli infedeli, egli, contrariamente a quanto dichiarò nella predetta prefazione, osò manipolare anche il testo musicale.

Così *arrangé*, il *Fidelio* fu rappresentato per la prima volta a Bruxelles nel 1889, poi a Parigi e altrove, e ne fu anche stampato il testo (*Paris, Au Menestrel*). Tutto ciò occorreva qui rammentare perchè qualche teatro persiste ancora a preferire il *Fidelio-Gevaert* al *Fidelio-Beethoven*, la qual cosa, oggi, deve essere deplorata. Giova concludere con un uomo non sospetto, il Kufferath, perchè belga, cioè connazionale del Gevaert:

Non c'è che un modo di rappresentare il *Fidelio*, eseguirlo tal quale l'autore l'ha composto. Non bisogna tentare di farne una *grond'Opera*, genere Meyerbeer. o di trasformarlo in un dramma lirico, tipo Wagner, con l'aggiunta di recitativi. Bisogna lasciarlo quale è: un *dramma con musica*.

Un'ultima osservazione. I lettori potranno imbattersi in libretti e in manifesti che definiscono il *Fidelio* opera in *due atti* e altri *in tre*. Sappiamo che la prima redazione era in tre atti, poi ridotta a due e che quella a due atti è la definitiva, tenendo però presente che il primo atto è diviso in due quadri; in essa il secondo atto si apre con la scena della prigione.

*
* *

Concludendo, oggi è lecito affermare che il *Fidelio* apre la storia del dramma lirico del secolo XIX. Il d'Indy giudica che la parte incomparabile del *Fidelio* sono le *ouvertures*, nelle quali Beethoven precorre il sistema dei motivi conduttori di Wagner. Si può affermare che tale caratteristica non deve essere limitata alla parte strumentale, ma estesa anche alla parte drammatica (1).

(1) Sulla questione del *leitmotiv* wagneriano, precorso da Beethoven nel *Fidelio*, ecco le osservazioni del WYZEWA: « Il motivo del coro dei prigionieri ritorna in tre scene, dovunque occorra realmente segnalare la felicità del ritorno alla luce. Nella scena della prigione, quando Leonora dice: " Dio sia con me, se è Florestano „ l'orchestra riprende il delizioso motivo che distingueva, alla fine dell'atto precedente, la speranza, la preghiera, la risoluzione della nobile donna. Quando Leonora appare davanti al corpo inanimato del marito, l'orchestra riprende la frase estatica dell'aria di Florestano. Pizarro, nelle due grandi scene nelle quali appare, si esprime coi medesimi termini musicali, e nulla è più istruttivo del modo col quale Leonora, nell'ultima scena, riprende, addolcendola con un lieve cambiamento di ritmi, la frase di Pizarro: " Ah, che felice istante ! "».

E sempre in merito a Beethoven precursore di Wagner, osserva il KUFFERATH:

« Beethoven adopera sistematicamente l'oboe ogni volta che evoca l'idea di Leonora; è questo un particolare che non sfuggì a Wagner, il quale si servirà egli pure, quasi sempre, dell'oboe per caratterizzare il fascino femminile delle sue eroine, si chiamino Elsa. Elisabetta, Siglinda o Brunilde».

A proposito delle anticipazioni del wagneriano *leitmotiv* vale la pena di riprodurre un brano di conversazione del poeta Grillparzer con Beethoven. quale risulta

In questo senso il Berlioz, sebbene nato mezzo secolo prima, cioè in un'epoca assai meno propizia alla comprensione anche del Beethoven meno discutibile, ha veduto assai più chiaro del d'Indy:

Più ascolto, più leggo il *Fidelio* di Beethoven e più lo trovo degno d'ammirazione. Il complesso e i particolari mi sembrano egualmente belli; dovunque si sprigiona l'energia, la grandezza, l'originalità e un sentimento altrettanto profondo che vero. Esso appartiene a quella forte razza di opere calunniate sulle quali si accumulano i più inconcepibili pregiudizi, le più manifeste menzogne, ma la cui vitalità è tanto intensa che nulla può contro di esse prevalere.

Circa le valutazioni critiche dei passi salienti del *Fidelio* scelgo, fra le tante, quelle di Berlioz che sono tra le prime in ordine di tempo e certissimamente le più penetranti; il lettore le troverà riportate in calce a ciascuno dei pezzi elencati all'opera 72 *b* (vedi pag. 238).

Sui rapporti del *Fidelio* con l'Oratorio *Cristo sul monte degli olivi*, vedi all'op. 85.

LE QUATTRO OUVERTURES DEL « FIDELIO »

Ho accennato alle *ouvertures* del *Fidelio*. Come è noto, infatti, esse sono quattro, quasi in corrispondenza alle successive elaborazioni dell'opera. Il Rolland, sulle tracce del Braunstein, le descrive come segue:

1. Ouverture « Leonora » N. 1, in do.

Fu composta nel 1805 per la prima *Leonora*, ma non fu eseguita perchè in un'audizione privata, fu, per unanime accordo degli uditori, scartata. Fu pubblicata soltanto dopo la morte di Beethoven, nel 1832, e porta il numero d'op. 138. Lo stesso Beethoven sul manoscritto l'ha definita: *Ouverture caratteristica*.

---

dal Quaderno di conversazione del 1823. Il Grillparzer aveva proposto a Beethoven di scrivergli un libretto sul soggetto di *Melusina* e tornando sul tema esce in queste parole:

« Ho soprattutto riflettuto se non sarebbe opportuno caratterizzare tutte le apparizioni o interventi di musica col ritorno di una melodia facile da ricordare. L'*ouverture* potrebbe cominciare con essa e anche l'introduzione, dopo un fragoroso *allegro* potrebbe essere generata dalla medesima melodia. Ho immaginato questa melodia come quella sulla quale Melusina canterebbe la sua prima romanza ».

2. Ouverture « Leonora » N. 2, in do.

Fu composta per le rappresentazioni del 1805, ma, per la sua potente originalità, non fu compresa dal pubblico. Anche questa *Ouverture n. 2* fu pubblicata dopo la morte di Beethoven, dapprima in forma ridotta nel 1843; poi nel 1853 e nel 1905.

3. Ouverture « Leonora » N. 3, in do.

Fu composta per le riprese del 1806, ed è quella universalmente celebre e vive di vita propria nei concerti sinfonici. Da alcuni anni viene spesso eseguita come intermezzo fra il 1° e il 2° atto dell'opera.

4. Ouverture « Fidelio » N. 4, in mi maggiore.

Fu composta per le riprese del 1814. È la meno importante delle quattro, ma è quella che rimane, oramai, come definitiva *ouverture* dell'opera.

Citerò alcuni giudizi sulle *ouvertures*. Wagner, dopo aver rilevato che Beethoven non trovò un poeta all'altezza del suo genio musicale, afferma che il Maestro fu portato a ricostruire nell'*ouverture* (egli allude alla *Leonora n. 3*) con soli elementi musicali il dramma diluito dal librettista. Perciò, conclude:

> Ben lungi dal presentarsi a noi come una semplice introduzione musicale al dramma l'*ouverture* ci anticipa il dramma in modo ben più completo e suggestivo di quanto non ci appaia in seguito nell'azione scucita. La *Leonora*, dunque, non merita il nome di *ouverture*: è il dramma stesso nella sua più alta potenza.

Delle quattro *ouverture* si occupò anche Schumann (1) Scriveva egli nel 1839:

> La seconda *ouverture* è demoniaca e nei particolari forse ancor più ardita della terza (la più conosciuta) in do maggiore. Poichè anche quella non soddisfece Beethoven, egli la mise di nuovo da parte e mantenne soltanto dei pezzi staccati dai quali formò la terza con più calma e più arte. Più tardi seguì ancora quella più facile e popolare in mi maggiore, che di solito si sente come *Ouverture*, in teatro.

---

(1) Schumann. *La musica romantica* a. c. di L. Ronga. Torino, Einaudi. 1942.

Nel 1841 così egli tornava sull'argomento:

Quasi tutti i musicisti concordano nel considerare la terza *ouverture* come quella di maggiore effetto e la più artisticamente perfetta. Ma non si stimi troppo poco la prima che è, salvo un passo debole (pag. 18), un pezzo fresco e bello, ben degno di Beethoven. L'introduzione, il passaggio all'Allegro, il primo tema, il ricordo dell'aria di Florestano, il crescendo finale – tutto questo rispecchia l'anima ricca del maestro. Più interessanti, invero, sono le relazioni in cui sta la seconda colla terza. Qui possiamo seguire l'artista nel procedere del suo lavoro. Osservare e confrontare com'egli abbia variato e rifiutato pensiero e strumentazione, come non abbia potuto liberarsi dell'aria di Florestano, come le tre battute iniziali di quest'aria sian trascinate attraverso tutto il pezzo, come non abbia potuto tralasciare il richiamo delle trombe dietro la scena (sì da rimetterlo nella terza *ouverture* in modo ancor più bello che nella seconda), come non abbia avuto nè riposo nè tregua perchè la sua opera raggiungesse la perfezione, quale ammiriamo nella terza – osservare e confrontare, dico, tutte queste cose appartiene a ciò che di più interessante e istruttivo si possa proporre per l'utilità d'un giovane artista.

Altri giudizi:

Che diremo delle tre *ouverture* in do, nelle quali l'intiero dramma si svolge sotto i nostri occhi? Che diremo soprattutto dell'*ouverture* designata col n. 3 che Beethoven scrisse per la ripresa del 1806? In queste composizioni il tema del lamento e il tema della speranza, che sono come le rappresentazioni dei due personaggi (Leonora e Florestano) giungono, poco a poco, dopo un'aspra lotta contro l'odio, a riunirsi, trasformandosi, dopo la fanfara liberatrice, nell'impeto del più ardente amore! (V. D'INDY).

Le *ouvertures* per *Leonora* hanno tracciato la via a quelle di Weber e di Wagner e ai poemi sinfonici di Liszt. In una magnifica Sinfonia, esse riassumono il carattere del dramma e annunciano qualcuna delle sue peripezie. Altri musicisti si erano sforzati di stabilire una specie di legame fra il preludio orchestrale e il dramma; ma tali sforzi appaiono timidi ed incerti di fronte alla completa realizzazione che ora ammiriamo nella terza *ouverture* di *Leonora* (CHANTAVOINE).

Alla segnalazione del Chantavoine è opportuno aggiungere il rilievo del Kufferath, il quale fa osservare che proprio l'anticipazione dei motivi dell'opera nella precedente *ouverture* fu una delle novità che indusse gli amici di Beethoven a consigliargli di scartarla, perchè tale anticipazione, a loro parere, diminuiva l'effetto teatrale. E infatti nella *ouverture n. 4* ogni allusione musicale al dramma è soppressa.

* * *

Chiudo tutti questi autorevoli giudizi sulle quattro *ouvertures* con le mie impressioni.

Nessuno, credo, ha rilevato una caratteristica della *Leonora n. 1*, ma per spiegarla occorre ricordare l'osservazione del Kufferath, cioè che il *Fidelio* comincia come un'opera comica, quasi quella che oggi chiameremmo operetta, e poi, di grado in grado, si innalza all'opera

tragica. Orbene, la *Leonora n. 1*, nel suo complesso, si mantiene nella sfera dell'opera comica e per questo appare un po' troppo sommessa, analitica, direi quasi borghese, senza quegli scatti leonini che distinguono il genio beethoveniano. Senza dubbio essa è inferiore alle altre due e forse anche alla *Fidelio* in mi.

Di gran lunga superiore la *Leonora n. 2* nella quale fa la sua apparizione l'elemento drammatico e che può essere considerata il felice abbozzo della *Leonora n. 3*. La quale *Leonora n. 3* è, senza dubbio, la migliore da ogni punto di vista e soprattutto per la felice architettura colla quale Beethoven ha disposto e svolto i temi dell'opera. Il giudizio, oramai secolare, del pubblico a favore della *Leonora n. 3* è *vox populi, vox Dei*.

Quanto alla *Fidelio n. 4*, se la consideriamo come una semplice e breve introduzione, quasi direi una serie di battute d'aspetto del dramma, essa va benissimo e, malgrado l'apparenza contraria, non è priva di valore.

Concludendo, veramente felice ci sembra l'uso, ormai invalso, di eseguire la *Fidelio n. 4* come sinfonia introduttiva e la *Leonora n. 3* come intermezzo.

IL SOGGETTO DEL « FIDELIO » (1)

Don Florestano nobile spagnuolo, geme da due anni in un'orrida segreta, perchè, avendo svelato al Ministro di Stato i delitti di Pizarro, cade, invece, vittima d'una falsa accusa mossagli dal Pizarro stesso, e viene quindi imprigionato. Pizarro, non pago di aver così ingannato il Ministro, si è fatto nominare Governatore della prigione di Stato, e ha divisato di far morire lentamente per fame il suo implacabile nemico Florestano.

Intanto Leonora, moglie di Florestano, sospettando della sorte toccata al marito, si traveste da servo, e, sotto il nome di Fidelio, riesce a farsi accettare in questa qualità da Rocco, il carceriere. Nulla ha potuto ancora sapere del suo Florestano, ma sa che è vivo e nutre speranza di salvarlo.

---

(1) Tolgo, con lievi ritocchi, questo riassunto di Leopoldo Mastrigli dalla prefazione al libretto dell'opera pubblicato per la « prima rappresentazione italiana in Italia » del *Fidelio*, avvenuta a Roma, al Teatro Apollo, per la stagione di carnevale quaresima 1885-86 (Roma, Stab. Tipogr. Ital. dir. da L. Perelli, 1886).

A questo punto sono le cose quando incomincia l'azione.

Siamo in una prigione di Stato, a poche leghe da Siviglia.

Fidelio è amato da Marcellina figlia di Rocco, della quale è innamorato il portinaio Giacchino. La sua posizione diviene sempre più imbarazzante, costretto com'è a dissimulare sempre, e ad ingannare Rocco e Marcellina, che lo vuole sposare.

Avendo saputo dal carceriere che Pizarro ha macchinato di lasciar morire di fame l'infelice Florestano, Fidelio scongiura Rocco perchè gli conceda di visitare l'interno della prigione. Rocco, rimasto sempre sordo a tali preghiere, promette finalmente di tenerne parola al Governatore.

Pizarro, frattanto, riceve una lettera concepita in questi termini: « Credo bene dovervi prevenire che il Ministro è istruito che nelle prigioni a cui voi presiedete, vi sono alcune vittime di un potere arbitrario. Egli parte domani coll'intenzione di sorprendervi. Siate cauto e prudente, e procurate d'uscirne illeso».

A tal notizia Pizarro chiama Rocco e gli confida la risoluzione di uccidere sul momento Florestano, per sottrarlo all'occhio vigilante del severo Ministro, a cui lo aveva dato per morto.

Fidelio, che ha scoperto la trama, offre il suo aiuto a Rocco per mettere in esecuzione gli ordini di Pizarro, giurando, in cuor suo, di sottrarre la vittima al carnefice. Armati ambedue degli istrumenti necessari, scendono nella segreta di Florestano per rimuovere le macerie che ricoprono una cisterna, la tomba riservata allo sventurato. Essi trovano il prigioniero quasi nudo, languente, abbattuto, estenuato dalla fame e dal freddo, implorante la morte, solo rimedio a tante e così lunghe sofferenze.

Finito il lavoro, Rocco dà un fischio, il segnale convenuto, ed ecco compare Pizarro, il quale impone a Fidelio di ritirarsi; ma egli si rifiuta. Pizarro, anelante vendetta, sta già per consumare l'infame delitto, quando Leonora, gettando le vesti di Fidelio, si rivela quale sposa di Florestano e difende il marito puntando una pistola contro Pizarro.

A questo punto s'ode uno squillar di trombe che annuncia l'arrivo del Ministro. Pizarro, fremente di rabbia, abbandona la sua preda, sperando in cuor suo di riaverla ben presto, e si ritira lasciando Leonora nella prigione.

Il Ministro, conosciute, per mezzo di Rocco, le colpe di Pizarro, degrada immediatamente il Governatore, che è messo al posto del prigioniero, e libera i due sventurati sposi, ridonando a Florestano il grado che già occupava, la sua protezione e la sua amicizia.

DESCRIZIONE ANALITICA DEL « FIDELIO »

Il Catalogo tematico Breitkopf & Härtel divide l'op. 72. in 72 *a* (*Leonora*) e 72 *b* (*Fidelio*), dando modo allo studioso di analizzare le rielaborazioni attraverso le quali passò il *Fidelio* dal 1805 in poi.

72–*a* (Leonora).

Ouverture N. 1 Vedi op. 138.
Ouverture N. 2 (composta nel 1805). *Adagio – Allegro.*
Ouverture N. 3 (composta nel 1806). *Adagio – Allegro.*
N. 1. Aria di Marcellina. *Vedi op. 72 b, n. 2.*
N. 2. Duetto (Marcellina, Giacchino). *Vedi op. 72 b, n. 1.*
N. 3. Terzetto (Marcellina, Giacchino, Rocco): *Ein Mann.*
N. 4. Quartetto (Marcellina, Leonora, Giacchino, Rocco). *Vedi op. 72 b, n. 3.*
N. 5. Aria (Rocco). *Vedi op. 72 b, n. 4.*
N. 6. Terzetto (Marcellina, Leonora, Rocco). *Vedi op. 72 b. n. 5.*
N. 7. Marcia. *Vedi op. 72 b, n. 6.*
N. 8. Aria e Coro (Pizarro). *Vedi op. 72 b, n. 7.*
N. 9. Duetto. *Vedi op. 72 b, n. 8.*
N. 10. Duetto (Marcellina, Leonora): *Um in der Ehe.*
N. 11. Recitativo e Aria (Leonora): *Ach, brich noch nicht.*
N. 12. Finale (Coro dei Prigionieri, Marcellina, Leonora, Pizarro, Rocco): *O welche Lust !*
N. 13. Introduzione, Recitativo e Aria (Florestano): *Gott ! welch Dunkel hier !*
N. 14. Duetto (Leonora, Rocco): *In des Lebens.*
N. 15. Terzetto (Leonora, Florestano, Rocco). *Vedi op. 72 b, n. 13.*
N. 16. Quartetto (Leonora, Florestano, Pizarro, Rocco). *Vedi op. 72 b, n. 14.*
N. 17. Duetto (Leonora, Florestano): *Ich kann mich.*
N. 18. Finale: *O namenlose Freude !*
Appendice. Altra redazione dell'Aria n. 1 – Andante con moto.

72–*b* (Fidelio).

Ouverture (è l'ouverture « Fidelio» N. 4) composta per le rappresentazioni del 1804. *Allegro – Adagio.*

N. 1. Duetto (Marcellina, Giacchino): *Jetzt, Schätzchen* (1).

Si distingue per il suo stile familiare, gaio che rivela il carattere dei due personaggi.

N. 2. Aria (Marcellina): *O wär' ich schon.*

L'Aria in do minore della ragazza sembra accostarsi, per la sua melodica, allo stile delle migliori pagine di Mozart, ma l'orchestra vi è trattata con una cura più minuziosa di quella dell'illustre predecessore di Beethoven.

N. 3. Quartetto (Marcellina, Leonora, Giacchino, Rocco): *Mir ist so wunderbar.*

Melodia squisita. Il Quartetto è trattato in canone all'ottava; ciascuna voce entra a sua volta per dire il tema in modo da produrre da prima un Solo accompagnato da una piccola orchestra di violoncelli, viole e clarinetti, poi un Duetto, un Terzetto e infine un Quartetto completo.

N. 4. Aria (Rocco): *Hat man nicht.*

Incantevole per la sua giovialtà. Un cambiamento di misura, introdotto bruscamente nel mezzo, ne altera alquanto la vigorosa semplicità.

N. 5. Terzetto (Marcellina, Leonora, Rocco): *Gut, Söhnchen, gut.*

Qui Beethoven comincia ad accompagnare la grande forma, i vasti sviluppi, la strumentazione più ricca, più agitata; sentiamo che si entra nel dramma; la passione si rivela con lontani lampeggiamenti.

N. 6. Marcia. Vivace.

Melodia e ondulazioni tra le più felici, sebbene il calore generale sembri triste. come del resto deve essere una marcia di soldati guardiani di una prigione.

N. 7. Aria e Coro (Pizarro): *Ha! ha!*

È un capolavoro. La gioia feroce di uno scellerato pronto a soddisfare la sua vendetta è dipinta con la più spaventosa verità. Beethoven nella sua opera ha rigorosamente osservato il precetto di Gluck di non adoperare gli strumenti se non in

---

(1) Come ho avvertito a pag. 232 a ciascuna delle sedici parti del *Fidelio* qui elencate, faccio seguire le osservazioni critiche di Ettore Berlioz.

rapporto col grado dell'interesse e della passione. Qui per la prima volta l'orchestra si scatena tutta intiera; la parte vocale non è che un declamato, ma quale declamato ! E come il suo accento, sempre vero, aumenta di selvaggia intensità quando l'autore fa intervenire il coro delle guardie di Pizarro, le cui voci accompagnano la sua, dapprima a mormorio, poi scoppiando con forza verso la conclusione ! E mirabile !

N. 8. Duetto (Pizarro, Rocco): *Jetzt, Alter.*

Non è alla stessa altezza dei precedenti.

N. 9. Recitativo e Aria (Leonora): *Abscheulicher! Komm, Hoffnung.*

Bello il movimento drammatico del recitativo, sublime l'Adagio per il suo accento tenero, per la sua grazia accorata, trascinante l'Allegro, pieno di nobile entusiasmo, magnifico. Il tema dell'Allegro di questa mirabile aria è proposto dai tre corni e dal fagotto soli che si limitano ad emettere successivamente le cinque note dell'accordo si, mi, sol, si, mi. Ciò costituisce quattro misure di una incredibile originalità. Questo Allegro per molta gente ha un grave difetto; non ha la piccola frase orecchiabile. Questi amatori, insensibili alle numerose e sfolgoranti bellezze del pezzo, attendono la loro frase di quattro misure come i bambini la fava in un dolce regalo, come i provinciali il si naturale di un tenore alla prima prova !

N. 10. Finale (Coro dei prigionieri, Marcellina, Leonora, Giacchino, Pizarro, Rocco): *O welche Lust. . . . Leb wohl.*

Il Coro suscita profonda emozione. Un gruppo di sventurati esce per un istante dalla prigione. Ascoltate, al loro ingresso in scena, le prime battute dell'orchestra, le dolci e larghe armonie che sbocciano radiose e le voci timide che si aggruppano lentamente e giungono a un'espansione armonica che esula, da quei petti oppressi, come un sospiro di felicità. E il disegno così melodioso degli strumenti a fiato che li accompagna ! Si potrà dire: perchè l'Autore non ha assegnato il disegno melodico alle voci e le parti vocali all'orchestra ? Perchè ciò sarebbe stato una potente goffaggine; una nota di più affidata alle parti vocali ne altererebbe l'espressione così giusta, così vera, così profondamente sentita. Nella seconda parte del Duetto, nel quale Rocco avverte Fidelio che stanno per scavare la fossa al prigioniero, si trova un disegno sincopato da strumenti a fiato, dal più strano effetto, ma perfettamente adatto alla situazione per il suo accento di gemito, per il suo movimento inquieto. Un Quintetto con Coro termina l'atto. Il colore è cupo, e tale deve essere. Il mistero che aleggia sul complesso conferisce a questo Finale una fisionomia delle più drammatiche.

N. 11. Introduzione, Recitativo e Aria (Florestano): *Gott ! welch Dunkel hier !*

L'Introduzione è una lenta e lugubre Sinfonia. Entriamo nel soggiorno dei dolori e delle lacrime. Florestano è steso sul giaciglio di paglia; noi stiamo per assistere alla sua agonia, per udire la sua voce delirante. A un doloroso Recitativo intercalato dalle frasi principali della precedente Sinfonia, segue un Cantabile desolato . . . Il dolore del prigioniero diviene sempre più intenso; la sua testa si

smarrisce, l'ala della morte l'ha toccato. Per subita allucinazione egli si crede libero, sorride; lacrime di tenerezza spuntano dai suoi occhi morenti; crede di rivedere la sposa, la chiama, essa gli risponde; egli è ebbro d'amore e di libertà. Arte sovrana, inspirazione ardente, volo folgorante del genio.

N. 12. Melodramma e Duetto (Leonora, Rocco): *Nur hurtig fort.*

Florestano, dopo l'accesso, è ricaduto sul giaciglio. Ecco Rocco e la tremante Leonora. Nulla di più sinistro di questo celebre Duetto, nel quale la fredda insensibilità di Rocco contrasta con gli *a parte* laceranti di Fidelio. Giustamente è stato istituito un raffronto fra questa scena e quella dei becchini dell'*Amleto*.

N. 13. Terzetto (Leonora, Florestano, Rocco): *Euch werde Lohn in.*

È il canto nella sua più squisita purità ed espressione, in ciò che essa ha di più vero, di più semplice e penetrante. Il tema, di venti battute, proposto dal tenore, è ripreso, tutto o in parte, e, dopo arditissime modulazioni, è ricondotto al tono primitivo con incomparabile abilità.

N. 14. Quartetto (Leonora, Florestano, Pizarro, Rocco): *Er sterbe.*

È il Quartetto chiamato « del colpo di pistola ». A partire dal grido di Fidelio: « Sono tua moglie » l'interesse musicale si confonde con quello drammatico. Miracolo di musica drammatica, del quale non conosco rivale in alcun maestro antico o moderno.

N. 15. Duetto (Leonora, Florestano): *O namenlose Freude.*

Dopo il mirabile Quartetto, i due sposi, restati soli, cantano un Duetto non meno ammirabile, nel quale la violenta passione, la gioia, la sorpresa, l'abbattimento derivano dalla musica accenti dei quali non ha idea chi non li ha intesi.

N. 16. Finale (Coro dei prigionieri, Popolo, Leonora, Marcellina, Florestano, Rocco, Pizarro, Fernando): *Heil! heil!*

Vasto complesso il cui ritmo di marcia è dapprima interrotto da taluni tempi lenti, episodici. Riprende quindi l'Allegro e si anima gradatamente, aumentando di sonorità sino alla fine. In questa perorazione la maestosità, dapprima, e poi il brio folgorano e trascinano gli ascoltatori più freddi e recalcitranti.

*
* *

Ai fervidi commenti analitici di Berlioz aggiungo un'osservazione generale che feci io stesso la prima volta che udii il *Fidelio* e che più tardi trovai formulata dal Kufferath nel suo aureo libro sul capolavoro teatrale di Beethoven.

Rilevai, cioè, che il *Fidelio* cominciava come una scherzosa opera comica, per sollevarsi gradualmente alla potenza della tragedia. Acutamente così si esprime il Kufferath:

Una delle caratteristiche più salienti del *Fidelio* è la potente progressione che dall'inizio conduce alla fine verso i culmini del grandioso finale dell'opera. Non c'è sosta; l'ascesa è continua. *Fidelio* comincia come un'amabile opera comica, poi un commovente dramma si snoda e si sviluppa fino alla suprema tensione tragica e si scioglie nel commosso splendore di un magnifico inno di esaltazione umanitaria e religiosa. Le scene minute dell'inizio, se paragonate a questo monumentale affresco, sembrano sottili e terra a terra, e il contrasto, appunto per questo, è impressionante. L'uomo, ha detto Goethe, è ineguale e ineguali sono le sue ore. Tale è la vita. Ma ciò che più sorprende è che la forte unità dell'opera non ne soffre.

Infine, non è inopportuno osservare che nelle due Cantate giovanili (1790), registrate ai nn. 196 e 196-*bis*, troviamo la genesi delle caratteristiche musicali del *Fidelio*, specie per quanto si riferisce al meraviglioso *Coro dei prigionieri*.

OPERA 73

Concerto per piano e orchestra N. 5 (detto « L'Imperatore »), in mi bemolle maggiore.

Dedicato all'Arciduca Rodolfo.

Allegro – Adagio un poco mosso – Rondò. Allegro.

Data: 1809, l'anno nel quale i francesi occupano Vienna. Il titolo *Concerto dell'Imperatore* non dovuto a Beethoven, è attribuibile allo aspetto marziale che predomina nell'opera, misto con altri elementi eleganti e giocosi, nei quali sembrano echeggiare feste e danze (anche esse rispondenti al momento storico) che si alternano con le note guerresche, in una composizione sovranamente geniale.

Intorno a questo Concerto, vedi le parole del Buenzod che ho riportate a proposito dell'op. 58. Esattissima l'affermazione che l'op. 73, più che un Concerto, è una vera e propria Sinfonia. Esso appartiene (e ne è forse l'espressione più tipica) al ciclo napoleonico di cui ho parlato nella nota sull'*Eroica* (op. 55).

L'inizio è magnificamente brillante, *feierlich*, come dicono i tedeschi, pomposo senza enfasi, solenne e trionfale, ma con una perfetta semplicità di mezzi . . . Come nell'*Eroica*, l'accordo perfetto in mi hem. basta a Beethoven per giungere al grandioso, all'ammirabile, al sublime ! L'opera è assai propizia al virtuosismo, ma non vi sono inutili spese di note. Le idee melodiche sono di una grazia infinita. L'Adagio,

velato da sordine e avvolto nel mistero, ha la profonda poesia di uno di quei raccoglimenti religiosi nei quali l'anima si abbandona, si scopre in profondità, con la calma della fede. Il Rondò, col suo ritmo trionfale, è sfolgorante; è una esplosione di allegrezza nella sua massima potenza. Questa musica è davvero stupefacente; è quella degli arcangeli che, nell'infinito, volano da un mondo all'altro, stringendo nel pugno una spada di fuoco (Combarieu).

Opera formidabile, sovrabbondante di pensiero, la cui immensità si rivela sin dalla prima frase affidata al piano (Herriot).

Nulla di più appropriato del titolo *L'Imperatore*, se con esso si vuol designare il carattere cavalleresco, marziale e, nello stesso tempo, scintillante di quest'opera che non potete concepire fuori della vita di una reggia e di fastosi palazzi. Bisogna pensare alla Vienna di quel tempo e alle nobili famiglie frequentate da Beethoven.

Come i due precedenti concerti, op. 37 e op. 58, l'opera è impostata sopra un dialogo tra l'orchestra, che rappresenta l'elemento virile, e il pianoforte che rappresenta l'elemento femminile. La voce maschile è grandiosa, generosa, abituata al comando e alla battaglia, ma capace anche di una nobile meditazione della vita. La voce femminile è elegante, seducente, graziosa, senza essere frivola: chiama e respinge, ascolta e si fa concorde.

Al termine del dialogo prevale l'elemento maschile, grave e trionfante, in uno dei finali più trascinanti che ci abbia dato Beethoven.

Nell'Adagio l'accordo dei due elementi, che era stato raggiunto nell'Allegro, si trasforma in una guisa che non è facile definire. Non è sacro, non è religioso, non è patetico; eppure suscita un senso di raccolta meditazione che nel tema dell'orchestra sfiora la religiosità e in quello del pianoforte si accosta al patetico. Al tema solenne dell'orchestra fa eco, lieve e sereno, il pianoforte, quasi a corrispondere, nella diversa misura della grazia femminile, alla gravità dell'interlocutore. Qua e là l'Adagio ha gli accenti della musica pastorale, ma non campestre. Siamo in un ricco giardino pieno di ombre e di fontane. Il finale, con quella serie di note che, staccandosi lente dal pianoforte, scendono, ad una ad una, verso il silenzio, è affascinante.

Nel Rondò, col quale si chiude il concerto, le due anime (poichè si tratta di due anime) rompono improvvisamente l'incantesimo dell'Adagio e innalzano un inno di tripudio, di esultanza, di trionfo.

Una timidissima ipotesi. Non ci troveremmo, per caso, dinanzi a un epitalamio di genere eroico ?

* * *

Non trascuri lo studioso di raffrontare i tre ultimi concerti per piano, op. 37, 58 e 73. La loro architettura è identica: tutti tre costituiscono un dialogo tra una voce maschile e una voce femminile; identico il contrasto che termina in un accordo: l'esaltazione della vita. Naturalmente differiscono l'uno dall'altro nel contenuto, e per valutare la differenza basta considerare il tempo centrale. Nel concerto op. 53 il Largo raggiunge la sfera sacra; nell'op. 58 l'Adagio giunge alla religiosità; nell'opera 73 si eleva ad alta meditazione, ma resta profano. Tre diverse gradazioni di quello stato d'animo che è il più alto dell'uomo e nel quale la musica di tutti i tempi ha sempre raggiunto, con l'Adagio, la propria sommità: la pensosa meditazione del mistero (1).

OPERA 74

Quartetto per violini viola e violoncello N. 10, in mi bemolle maggiore (detto « delle Arpe »).

Dedicato al Principe von Lobkowitz.

Poco Adagio – Allegro – Adagio ma non troppo – Presto. Allegretto con Variazioni.

Composto nel 1809 durante l'occupazione francese di Vienna, la quale procurò a Beethoven gravi difficoltà morali e materiali, questo Quartetto esprime le condizioni particolari suscitate dalle circostanze, ma, come sempre, al tema del dolore si contrappone il tema della potenza umana che reagisce. S'inizia con un melanconico interrogativo, al quale risponde un tema energico che fiorisce in un originale disegno musicale. In questo i due motivi della melanconia e della forza si fondono e culminano nel trionfo della potenza, con accenti che toccano il misterioso, specie per il pizzicato, somigliante al suono di arpe e per il quale appunto è stato dato alla composizione il nome di *Quartetto delle Arpe*.

L'Adagio che segue riconduce la melanconia, ma trasfigurata in una divina serenità: è senza dubbio uno degli Adagi più intimi, più melodiosi di Beethoven. L'incanto è rotto da nuovi contrasti, ma l'opera si chiude con un tema di potente lotta e di trionfo della fede.

(1) Vedi all'op. 62 la nota 2 di pag. 208

OPERA 75

Sei Lieder, con accompagnamento di piano, testo di Goethe (N. 1, 2, 3), di von Halem (N. 4) e di Reissig (N. 5 e 6).

Dedicati alla Principessa Kinsky.

Pubblicati nel dicembre 1810.

N. 1. Mignon (dal « Wilhelm Meisters Lehrjahre» di Goethe).

Testo originale (1).

Kennst du das Land...

Kennst du das Land, wo die Citronen blühn,
Im dunklen Laub die Gold-Orangen glühn,
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht,
Kennst du es wohl?
Dahin? Dahin
Möcht ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn!

Kennst du das Haus, auf Säulen ruht sein Dach.
Es glänzt der Saal, es schimmert das Gemach,
Und Marmorbilder stehn und sehn mich an:
Was hat man dir, du armes Kind, gethan?
Kennst du es wohl?
Dahin! Dahin
Möcht' ich mit dir, o mein Beschützer, ziehn!

(1) *Versione italiana:*

Conosci il paese...

Conosci il paese, dove il limone è in fiore;
ardono nel fogliame scuro le arance d'oro,
dal cielo azzurro alita un vento lieve,
quieto se ne sta il mirto e alto l'alloro,
lo conosci tu?
Laggiù, laggiù
vorrei con te, o mio diletto, andare!

Conosci la casa? su colonne poggia il suo tetto,
splendida è la sala, lucenti le stanze,
e statue di marmo vi stanno e mi guardano:
Che t'hanno fatto, povera bambina?
La conosci tu?
Laggiù, laggiù
vorrei con te, o mio signore, andare!

Kennst du den Berg und seinen Wolkensteg ?
Das Maulthier sucht im Nebel seinen Weg;
In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut,
Es stürzt der Fels und über ihn die Fluth.
Kennst du ihn wohl ?

Dahin ! Dahin
Geht unser Weg ! o Vater, lass uns ziehn !

Composto nel maggio 1810. Sembrò molto bello a Goethe, ma il Curzon lo giudica mediocre e la La Mara lo ritiene falso, in quanto la musica, di carattere religioso, non corrisponde al testo. Il Chantavoine, invece, ritiene che di tutte le melodie composte sui versi famosi, questa, così appassionata, sia la sola conforme alle indicazioni fornite dallo stesso Goethe nel *Wilhelm Meister*.

N. 2. Neue Liebe, Neues Leben (Nuovo amore, nuova vita), testo di Goethe.

Testo originale (1).

Neue Liebe, neues Leben

Herz, mein Herz, was soll das geben ?
Was bedränget dich so sehr ?
Welch ein fremdes neues Leben !
Ich erkenne dich nicht mehr.

Conosci il monte e il suo sentier tra le nubi ?
Il mulo cerca la sua strada nella nebbia,
negli antri abita la prole antica dei dragoni,
la roccia precipita e su di essa la fiumana:
lo conosci tu ?

Laggiù, laggiù
ci porta la nostra strada ; padre, lasciaci andare !

(1) *Versione italiana:*

Nuovo amore, nuova vita.

Cuore, mio cuore, che cosa mai succede ?
Che cosa è che tanto ti tormenta ?
Che nuova strana vita !
Non ti riconosco più.

Weg ist Alles, was du liebtest,
Weg, warum du dich betrübtest,
Weg dein Fleiss und deine Ruh
Ach, wie kamst du nur dazu!

Fesselt dich die Jugendblüthe,
Diese liebliche Gestalt,
Dieser Blick voll Treu' und Güte,
Mit unendlicher Gewalt?
Will ich rasch mich ihr entziehen,
Mich ermannen, ihr entfliehen,
Führet mich im Augenblick
Ach, mein Weg zu ihr zurück.

Und an diesem Zauberfädchen,
Das sich nicht zerreissen lässt,
Hält das liebe lose Mädchen
Mich so wider Willen fest.
Muss in ihrem Zauberkreise
Leben nun auf ihre Weise.
Die Veränd'rung ach, wie gross!
Liebe! Liebe! lass mich los!

La melodia, alla mozartiana, è del tipo dell'*Adelaide* con maggior gaiezza e minore incanto, ma traboccante di vita (CURZON).

È sparito tutto quanto amavi,
ciò per cui già ti affliggevi,
il tuo zelo e la tua pace –
Come mai sei giunto a questo!

È questo fiore di giovinezza;
Questa graziosa figura,
questo sguardo tutto fede e bontà, che così ti avvince
con violenza infinita?
Se voglio rapido sottrarmi a lei.
rinfrancarmi, sfuggirle,
ecco all'istante stesso
la mia strada mi riporta a lei.

Ed a questo suo magico piccolo filo,
che non si lascia strappare,
la cara, scaltra fanciulla
mi tiene contro volontà!
Dentro il suo cerchio magico devo ormai
vivere così a suo modo,
Quanto è grande il cangiamento!
Amore! Amore! Lasciami andare!

N. 3. Es war einmal ein König (La Canzone della pulce) dal « Faust » di Goethe.

Testo originale:

Es war einmal ein König.

Es war einmal ein König.
Der hatt' einen grossen Floh.
Den liebt' er gar nicht wenig,
Als wie seinen eignen Sohn.
Da rief er seinen Schneider,
Der Schneider kam heran:
Da, miss dem Junker Kleider
Und miss ihm Hosen an!
In Sammet und in Seide
War er nun angethan,
Hatte Bänder auf dem Kleide,
Hatt' auch ein Kreuz daran,
Und war sogleich Minister,
Und hatt' einen grossen Stern.
Da wurden seine Geschwister
Bei Hof auch grosse Herrn.
Und Herren und Fraun am Hofe,
Die waren sehr geplagt,
Die Königin und die Zofe
Gestochen und genagt,
Und durften sie nicht knicken,
Und weg sie jucken nicht.
Wir knicken und ersticken
Doch gleich, wenn einer sticht.

Chorus (jauchzend)

Wir knicken und ersticken
Doch gleich, wenn einer sticht.

Versione italiana:

La canzone della pulce.

Un re c'era una volta,
che aveva un gran pulcione.
E davvero l'amava
come un figlio, il bestione!
Chiamò un bel giorno il sarto
e venne il buon messere:
« Giubba e calzoni subito
misura al Cavaliere! »
In seta ed in velluto
eccotelo perfetto!
Bei nastri sul vestito
e una croce sul petto.
Fatto ministro subito,
di stelle decorato,
il parentato tutto
a corte fu chiamato.
Dame e signore a corte
passarono gran guaio;
regina e damigelle
furono pinzate forte.
Schiacciar? Proibitissimo.
Grattar? Una follia!
Ma noi, chi ci punzecchia,
lo spiacicchiamo, e via!

Coro (in grande allegria)

Ma noi, chi ci punzecchia
lo spiaccichiamo, e via!

(Versione di G. Manacorda).

Più che da Mefistofele sembra intonato da quel Meister Floh del quale Hoffman ci ha raccontato la storia. Il pezzo, d'altra parte, è riuscitissimo, di una superba buffoneria tedesca e il si naturale che chiude ogni ritornello è originale (Curzon).

Modello di ballata sarcastica dagli accenti arguti e del piccante sapore istrumentale degno di Schubert (Liuzzi).

Secondo Nottebohm (*Zweite Beethoveniana*, cap. 66) di questo Lied esisterebbe uno schizzo per coro, alla data 1800.

Questa Canzone è stata musicata anche da Schubert e da Wagner.

N. 4. Gretel's Warnung (L'avvertimento di Gretel), testo di von Halem.

Composto nel 1803.

Testo originale:

Gretel's Warnung.

Mit Liebesblick und Spiel und Sang
Warb Christel, jung und schön
So lieblich war, so frisch und schlank
Kein Jüngling rings zu sehn.
Nein, keiner war
In ihrer Schaar,
Für den ich das gefühlt.
Das merkt' er, ach!
Und liess nicht nach,
Bis er es all, bis er es all,
Bis er es all erhielt.

Wohl war im Dorfe mancher Mann,
So jung und schön, wie er;
Doch sahn nur ihn die Mädchen an,
Und kos'ten nur ihn her.
Bald riss ihr Wort
Ihn schmeichelnd fort;
Gewonnen war sein Herz.
Mir ward er kalt;
Dann floh er bald,
Und liess mich hier, und liess mich [hier
Und liess mich hier im Schmerz.

Sein Liebesblick und Spiel und Sang,
So süss und wonniglich,
Sein Kuss, der tief zur Seele drang,
Erfreut nicht mehr mich.
Schaut meinen Fall,
Ihr Schwestern all,
Für die der Falsche glüht,
Und trauet nicht
Dem, was er spricht!
O seht mich an, mich Arme an,
O seht mich an, und flieht!

Versione italiana:

L'avvertimento di Gretel.

Sguardi, giuochi e serenate,
Christel offriva, giovine e bello.
Tanto amabile leggiadro e snello,
altri a veder non era.
No, nessun v'era
nella sua schiera,
che tanto mi piacesse.
Egli, ahimè, lo sentì.
Non lasciò andare.
fino a che tutto, fino a che tutto,
fino a che tutto non ebbe avuto.

Tanti uomini c'erano in paese,
così giovani e belli come lui!
Ma le ragazze sol lui guardavano,
solo lui vezzeggiavano.
Presto le lor parole
lo conquistarono;
era vinto il suo cuore.
Con me divenne freddo,
presto fuggì,
qui mi lasciò, qui mi lasciò,
qui mi lasciò a penare.

I suoi sguardi, amorosi i suoi giochi,
lieti e soavi tanto, [i suoi canti,
il suo bacio, che giunge in fondo
non mi rallegra più. [all'anima.
Guardate al caso mio,
tutte quante, o sorelle,
se di voi arde il briccone
non gli credete
a quel che dice:
guardate me, me poverina,
me guardate, e fuggite.

(Dall'edizione: *Schriften von G. A. von Halem Fünfter Band. Gedichte.* Münster, 1097).

N. 5. An den fernen Geliebten (All'amato lontano), testo di C. L. Reissig.

Composto nel 1810.

Testo originale (1).

An den fernen Geliebten.

Einst wohnten süsse Ruh und goldner Frieden
In meiner Brust,
Nun mischt sich Wehmuth ach! seit wir geschieden,
In jede Lust.

Der Trennung Stunde hör' ich immer hallen,
So dumpf und hohl,
Mir tönt im Abendlied der Nachtigallen
Dein Lebewohl!

Wohin ich wandle, schwebt vor meinen Blicken
Dein holdes Bild,
Das mir mit banger Sehnsucht und Entzücken
Den Busen füllt.

---

(1) *Versione italiana:*

All'amato lontano.

Un dì dolce quiete e l'aurea pace
m'albergavano in seno.
Ora, che ci siamo lasciati, la tristezza si mesce
ad ogni gioia.

L'ora della separazione io m'odo dentro risuonare
così sorda e vana,
nel canto serale dell'usignolo mi riecheggia
il tuo addio.

Dovunque sono, ondeggia davanti al mio sguardo
la tua immagine cara,
che di nostalgica ansia e di malia
mi riempie il seno.

Stets mahn' es flehend deine schöne Seele,
Was Liebe spricht,
„ Ach, Freund, den ich aus einer Welt erwähle,
„ Vergiss mein nicht ! "

Wenn sanft ein Lüftchen deine Locken kräuselt
Im Mondenlicht;
Das ist mein Geist, der flehend dich umsäuselt,
Vergiss mein nicht.

Wirst du im Vollmondschein dich nach mir sehnen,
Wie Zephyrs Weh'n,
Wird dir's melodisch durch die Lüfte tönen:
„ Auf Wiedersehn ".

(Dall'edizione: *Blümchen der Einsamkeit*, Wien, 1809).

N. 6. Der Zufriedene (Contento), testo di C. L. Reissig.

Testo originale

Der Zufriedene.

Zwar schuf das Glück hienieden
Mich weder reich noch gross,
Allein ich bin zufrieden,
Wie mit dem schönsten Loos !

So ganz nach meinem Herzen
Ward mir ein Freund vergönnt;
Denn Küssen, Trinken, Scherzen,
Ist auch sein Element.

Versione italiana:

Contento.

Fortuna non mi fece
quaggiù grande nè ricco,
ma io sono contento,
e mi stimo beato !

Quale il mio cuore lo desiderava
mi fu dato un amico;
perchè baciar, bere, scherzare
sono anche il suo elemento.

Sempre implorando l'anima tua bella,
t'avvisa amore;
« Oh, amico che in tutto il mondo eleggo:
non mi scordare ! ».

Se un'aura dolce ti scompiglia i ricci,
nel raggio della luna;
è il mio spirito che bisbiglia e implora:
non mi scordare.

Nel plenilunio, se mi penserai,
un soffio di zeffiro
melodioso nell'aria sentirai:
« Arrivederci ».

(Dall'edizione: *Fiorellini della solitudine*, Vienna, 1809).

Mit ihm wird froh und weise
Manch Fläschchen ausgeleert;
Denn auf der Lebensreise
Ist Wein das beste Pferd.

Wenn mir bei diesem Loose
Nun auch ein trüb' res fällt,
So denk' ich: keine Rose
Blüht dornenlos in der Welt.

(Dall'edizione: *Blümchen der Einsamkeit*. Wien, 1809).

Con lui, saggi ed allegri,
più di un fiasco si vuota;
pel viaggio della vita
è buon cavallo il vino.

Se dopo a questa sorte
una peggior mi tocchi,
penserò: non v'ha rosa
nel mondo senza spina.

Dall'edizione *Fiorellini della solitudine*. Vienna, 1809).

OPERA 76

Variazioni per piano, in re maggiore.

Dedicato all'amico Oliva.

Tema. Allegro risoluto.

Composto nel 1809. Il motivo di queste Variazioni è la Marcia turca delle *Rovine d'Atene* (vedi op. 113).

OPERA 77

Fantasia per piano, in si maggiore.

Dedicata al Conte F. von Brunswick.

È una Fantasia libera, molto somigliante a quelle di F. E. Bach (« Gazzetta musicale universale ». 1811).

L'Allegretto in si maggiore è stato adottato da Hübner per canto sul testo: *Rauschendes Baechlein* (Lenz).

OPERA 78

Sonata per piano N. 24, in fa diesis maggiore.

Dedicata alla Contessa Teresa von Brunswick

Adagio cantabile – Allegro ma non troppo – Allegro assai.

Dopo l'op. 57 (*L'Appassionata*) Beethoven per tre anni non compose più Sonate per pianoforte. Sono i quattro anni 1806–1809 della produzione sinfonica, culminante nella Quinta, nella Sesta e nell'*Egmont*.

La ripresa è aperta da questa Sonata, composta nel 1809, e pubblicata nel 1810.

Inspiratrice dell'*Appassionata* era stata Teresa Brunswick, forse l'immortale Amata, ma l'opera era dedicata al fratello di lei, Francesco. Questa op. 78 è invece dedicata direttamente a Teresa e, appunto per questo, è nota anche sotto il titolo di *Therese-Sonate*. Quale delle due Sonate è superiore ? Sembra che il pubblico, nel corso di oltre un secolo, abbia giudicato a favore della prima, divenuta una delle più popolari opere del maestro; ma, appunto per questo, non bisogna dimenticare quanto più tardi ebbe a dire lo stesso Beethoven: « Si parla sempre della Sonata in do diesis min. (op. 27, 2). Ma io ho scritto, in verità, qualcosa di meglio. La Sonata in fa diesis magg. (op. 78) è ben altra cosa ».

Ora, quando si pensi che l'op. 27,2 è nientemeno che la *Sonata al chiaro di luna*, forse anche più celebre e popolare dell'*Appassionata*, si ha un'idea del concetto che lo stesso Beethoven aveva dell'op. 78.

Orbene, il Lenz, dico il Lenz, cioè il critico meno d'ogni altro sospetto di scarso entusiasmo per l'opera beethoveniana, si schiera dalla parte del pubblico contro Beethoven, affermando che in questa Sonata c'è la mano, non il genio di Beethoven. E aggiunge che se il preludio dell'Adagio è molto bello, il resto, tranne l'inizio dell'Allegro, è privo di interesse e che la Sonata, insomma, è *insipida*.

Lo Scuderi trova che il Lenz esagera. L'Allegro non è molto interessante, ma nel complesso, l'opera ha un'innegabile bellezza e sarà ricca di sviluppi in Schubert e in Brahms.

Il Prod'homme afferma che la passione che si esprime in questa Sonata non è tumultuosa, tragica, ma è un amore « tenero e discreto che riempie l'anima di un'onesta e dolce gioia» e aggiunge che, forse, si deve a questa voluta semplicità la tendenza dei critici a considerarla come un'opera di secondo piano. Anche il d'Indy la giudicava insignificante e indegna della persona a cui era stata dedicata. Il Reinecke, invece, confessava di prediligerla:

> E ora, lanciatemi l'anatema, ma lasciatemi dire che io la suono fra le quattro pareti della mia camera con una predilezione particolare.

Il Vermeil è tra i favorevoli:

> Che particolari precisi, quanta tenerezza, quali delicate sfumature !

OPERA 79

Sonatina per piano N. 25, in sol maggiore.

Presto alla tedesca – Andante espressivo – Vivace.

Composta nel 1809, pubblicata nel 1810. È di carattere pastorale. È chiamata la *Sonata del cucù* per l'imitazione del grido del cuculo che appare all'ottava misura. Il Cortot osserva che le sue dimensioni sono piccole, ma per l'ispirazione e per il carattere di volontà che esprime, essa non è affatto una sonatina.

OPERA 80

Fantasia per piano, coro e orchestra.

Dedicata al Re Massimiliano Giuseppe di Baviera.

Adagio – Finale Allegro – Meno allegro – Allegretto, ma non troppo

(Coro : *Schmeichelnd hold*).

Fu eseguita nel 1808 sotto la direzione di Beethoven (vedi op. 67). Si leggeva nel programma: « Fantasia per piano che termina a gradazioni con l'intervento dell'orchestra e, come finale, coi cori».

I versi sono di Cristoforo Kuffner (1780–1846) segretario di Corte, violinista, e letterato (pregiata una sua traduzione di Plauto). Fu grande amico di Beethoven, il quale compose una marcia trionfale per la sua tragedia *Tarpeia* (vedi al N. 143). Negli ultimi tempi della vita di Beethoven il Kuffner progettò opere ed oratori, tra cui *Saul* e *Gli elementi*. (Vedi i Quaderni di Conversazione del 1826).

Un'opera ben pensata, di ottima costruzione, la quale non diventa pienamente comprensibile se non per i cori (Weber).

In questa Fantasia il tema del mutuo amore può essere considerato come l'antenato di quello della Nona Sinfonia. Cosa curiosa, la stessa modulazione. o piuttosto il medesimo punto di sospensione sull'accordo in *mi bemolle maggiore*, che, nella Nona Sinfonia, designa la dimora dell'Essere divino, al di sopra delle stelle, si trova, al medesimo posto e nello stesso tono, verso la fine della Fantasia, per simboleggiare l'unione d'Amore e di Potenza che è realizzata soltanto in Dio (d'Indy).

Testo del coro (1).

Schmeichelnd hold und lieblich klingen
Unsers Lebens Harmonien,
Und dem Schönheitssinn entschwingen
Blumen sich, die ewig blühn.
Fried' und Freude gleiten freundlich
Wie der Wellen Wechselspiel;
Was sich drängte rauh und feindlich
Ordnet sich zu Hochgefühl.

Wenn der Töne Zauberwalten
Und des Wortes Weihe spricht,
Muss sich Herrliches gestalten,
Nacht und Stürme werden Licht,
Äuss're Ruhe, inn're Wonne
Herrschen für den Glücklichen.
Doch der Künste Frühlingssonne
Lässt aus beiden Licht entstehn.

Grosses das ins Herz gedrungen,
Blüht dann neu und schön empor;
Hat ein Geist sich aufgeschwungen
Hallt ihm stets ein Geisterchor.
Nehmt denn hin, ihr schönen Seelen,
Froh die Gaben schöner Kunst.
Wenn sich Lieb und Kraft vermählen,
Lohnt dem Menschen Göttergunst.

---

(1) *Versione italiana:*

Le armonie della vita suonano dolci di carezze e del senso di bellezza staccano le ali eterni. Pace e gioia scorrono sempre con sereno gioco, alterno come l'onda, e quanto è avverso si compone poi in osanna.

Quando, infine, la parola intona la magia dei suoni, c'è magnificenza al mondo, notte, nembo diventano luce. Allora la pace intorno e la gioia nel cuore regnano sovrane e da entrambe sprigiona luce il nuovo sole delle arti.

Quanto era chiuso nel cuore sboccia in giovane bellezza; s'alza l'anima e un coro in eco le volteggia intorno. Poichè il cielo vi dispensa in pieno dono le arti belle e il suo favore, al connubio della forza con l'amore (trad. E. C.).

OPERA 81-*a*

Sonata per piano N. 26, in mi bemolle (« Les Adieux »).

Dedicata all'Arciduca Rodolfo.

L'Addio: Adagio – Allegro – *L'Assenza:* « In gehender Bewegung, doch nit Ausdruck » (Andante espressivo, con espressione dolorosa) – *Il Ritorno:* « Im lebhaftesten Zeitmasse » (Vivacissimamente).

Una delle più famose Sonate di Beethoven, una delle poche composizioni delle quali si conosca, per indicazione stessa dell'autore, il programma. Risale anch'essa al periodo dell'occupazione francese e porta la seguente dedica: *Addio, Vienna li 4 maggio 1809, per la partenza di S.A.I. il venerato Arciduca Rodolfo.* La Sonata è in tre tempi: Adagio, Allegro (*l'Addio*), Andante espressivo (*l'Assenza*), Vivacissimamente (*il Ritorno*). Anche qui Beethoven non si adatta al pessimismo. La Sonata porta il titolo *Les Adieux*, e per due tempi esprime la melanconia e la nostalgia, ma comprende anche il ritorno gioioso e trionfale. Il significato preciso sembrerebbe, dunque, indiscutibile, ma c'è chi ha sostenuto che la dedica, col relativo significato, costituisce l'occasionale adattamento di una musica preparata, non per l'Arciduca Rodolfo, ma per Teresa, l'immortale amata. Contenuto, quindi, non politico, bensì amoroso. Ma le due tesi si possono conciliare grazie al genio universale di Beethoven, nel senso, cioè, che la Sonata, qualunque possa esserne la causa, esprime, in senso generale, i sentimenti di qualsiasi addio, di qualsiasi assenza, di qualsiasi ritorno (1).

Il primo tempo (*l'Addio*) si inizia con accenti di dolcissima malinconia, come di rassegnazione al distacco; poi il sentimento erompe quasi nel dolore, per cedere a un'alternativa di rammarico e di passione, sempre contenuta in un'atmosfera di soave malinconia. Verso la fine, la musica sembra esprimere la promessa al partente di ricordarlo, e le

(1) Anzi che *Les Adieux*, l'editore Breitkopf aveva stampato *L'adieu*. E Beethoven, in data 9 ottobre 1811, gli scriveva pregando di rettificare perchè « Addio è tutt'altra cosa che *Les Adieux;* il primo non si dice di cuore che a una persona sola; l'altro a un'intera riunione, ad intere città ».

È opportuno ricordare che nella partitura originale i titoli delle tre parti sono in due lingue, tedesca e francese: 1° *Das Lebewohl* (*L'Adieu*); 2° *Die Abwesenheit* (*L'Absence*); 3° *Das Wiedersehn* (*Le Retour*). Nella sua grande edizione delle Sonate Alfredo Casella annota al titolo *Lebewohl:* « Addio, letteralmente: *vivi bene:* figura nel mss. di Beethoven », e al titolo: *Das Wiedersehn:* « Ho conservato il francese tradizionale " Le Retour " benchè *Wiedersehn* significhi invece " Le Revoir .. ».

ultime battute sono un vero e proprio addio, cui s'aggiunge un suono di campane. Effetto tanto più meraviglioso, quanto più lontano da qualsiasi retorica.

Il secondo tempo (*l'Assenza*) esprime la più acuta nostalgia. Sembra che il rimasto confermi alla persona assente che egli pensa a lei; ma tutto il complesso è avvolto in un'atmosfera di timida, sommessa malinconia, come se il poeta non osasse accentuare i propri sentimenti. Più che un discorso ad altri, è una confessione a se stesso.

Il terzo tempo (*il Ritorno*) è un velocissimo impeto di esultanza. Il pensiero, sino allora contenuto, erompe in una gioia incontenibile, tra un polverio di note che toccano quasi l'identità con quelle del finale della sonata l'*Aurora* e, come nell'*Aurora*, sono intramezzate e chiuse da accenti trionfali. Verso la fine la musica assume l'aspetto di un discorso, paragonabile (se la sonata fosse sicuramente amorosa) a quei deliziosi discorsi senza senso che si sussurrano gli innamorati. La sonata termina con una breve riapparizione del tema trionfale.

Pittura a mezza tinta, fra le più delicate di Beethoven. Quando vuole, il leone di Bonn sa essere più dolce dell'agnello, più crepuscolare dei crepuscolari.

Quanto alla mia asserzione che questa sonata esprime i sentimenti di qualsiasi addio, di qualsiasi assenza, di qualsiasi ritorno, non posso sottrarre al lettore questa pagina di Fausto Torrefranca:

« Lebe wohl », addio, dice la Sonata beethoveniana (1); addio, addio ripete continuamente il breve tempo che si amplia, si restringe, rallenta, incalza, medita, sospira, geme, piange, grida. Addio, addio alla giovinezza, addio ai sogni, addio agli amici, addio all'amore, addio a tutte le cose buone: nel dolore, nella rinuncia virile, nella vecchiezza sconsolata, nella lotta perenne contro i piccoli, i maligni, gli imbelli. E sembra che la stessa natura parli là dentro e dica anch'essa i suoi addii consueti: e vi passano bagliori di tramonto, brividi d'inverno, brevi turbini di foglie secche: tutta la caducità della vita e delle cose, adunque, nella serenità dell'anima invitta. E l'addio, che imita il suono ampio e velato del corno, che parla di lontananza e di libertà, sempre ci ricorda che il Vate non è chiuso in sè: Egli respira l'aria libera fra gli alberi o nei prati; nella libertà d'animo o nella immersione panica del Wandern di chi passa ma sa ascoltare. È una piccola rima, è la piccola anima musicale, la memoria fonica di una parola che è divenuta tutto un Mito dello spirito; è un elementare che si amplia, si amplia, accresce il suo respiro, tende il suo anelito: sino a divenire l'anelito incessante di tutto lo Spirito, sino a divenire tutto lo Spirito.

---

(1) Questa op. 81 così singolare di svolgimento tematico è stata considerata sin qui o descrittiva o una specie di capriccio e indovinello estetico. Ma perchè il Beethoven avrebbe scritto *sul tema* la parola « Lebe-wohl »? Così nel finale del quartetto op. 135, un mito della Volontà eroica, scriverà il tema verbale-musicale: Dovrà essere ? Sarà (« muss es seyn ? es muss seyn »). [*Nota del Torrefranca*].

OPERA 81–*b*

Sestetto per due violini, viola, violoncello e due corni, in mi bemolle.

Allegro con brio – Adagio – Rondò. Allegro.

Risale agli anni 1794–95, ma fu pubblicato soltanto nel 1810. È molto mozartiano e tra gli strumenti dà la prevalenza ai corni.

È un'opera, osserva l'Herriot, che viene eseguita raramente, soprattutto per la difficoltà della parte dei corni, ma vale per la sua tenerezza e per la sua semplicità.

OPERA 82

Quattro Ariette e un duetto, con accompagnamento di piano.

Pubblicati nel 1811.

Capriccio settecentesco sono anche le *Ariette* sopra versi di Metastasio (1811 oltre *La Partenza* del 1798). Ma infuso di ben altro sapore da quello che può trovarsi nel persistente ritorno agli schemi dei vecchi canzonieri tedeschi. Nelle *Ariette* l'arte è di maniera, ma soddisfa con la sua limpida grazia un desiderio non raro anche negli artisti più gagliardi ed eroici: quello di un riposo sereno nel regno della pura forma . . . La reminiscenza settecentesca, che a vario titolo sopravvive in buona parte dei Lieder beethoveniani, si colora, a contatto del Metastasio, di tinte e d'armonie, s'avviva di inflessioni e di ritmi in cui trascorre, come in una sintesi veloce e lieve, la melodiosa tradizione italiana. Naturalmente la fedeltà stessa verso moduli estranei alla genuina natura dell'artista richiama a una stilizzazione e, tra le pieghe di questa, a una delicata ironia. Nell'atto di intenerire il suono alle finezze, agli ondulamenti, ai fluidi cromatismi, alle cadenze cesellate del canto italiano, c'è un compiacimento della leggiadria conseguita e insieme una dimostrazione di inimitabilità che mal nasconde il giudizio sui modelli imitati (Liuzzi).

Nelle liriche di quest'op. 82 è curiosissimo l'italianismo, che è talvolta mozartiano, ciò che non nuoce, e di un'eleganza molto armoniosa (Curzon).

N. 1. Hoffnung (*Dimmi ben mio che m'ami*).

Allegro moderato.

Non sono riuscito a individuare l'autore di questo testo italiano arci–metastasiano. Per dare un'idea delle imbrogliate manipolazioni

o di qualche orecchiante di italiano, o dello stesso Beethoven, non credo inutile riportare il testo che gli editori stampano, anche oggi, sotto la musica:

Dimmi, ben mio, che m'ami
Dimmi che mi ami tu sei
E non invidio ai Dei
La lor divinità.
Con un tuo sguardo solo,
Cara, con un sorriso,
Tu m'apri il paradiso
Di mia felicità.

Confesso che non riesco a capire quale doveva essere il senso del secondo verso: *Dimmi che mi ami tu sei* (1).

N. 2. Liebesklage (*T'intendo, sì, mio cor*), testo di Metastasio.

Adagio, ma non troppo.

È una parte della cantata *Amor timido* (Che vuoi mio cor?):

T'intendo sì, mio cor:
Con tanto palpitar
So che ti vuoi lagnar
Che amante sei.
Ah taci il tuo dolor;
Ah soffri il tuo martir:
Tacilo e non tradir
Gli affetti miei.

---

(1) Così scrivevo nella seconda edizione, e confermo, con rammarico, di non essere riuscito a rintracciare l'originale della poesia. Ma, apparso il mio libro, una cortesa lettrice, la signorina Lucilla Mariani, sorella del caro ed illustre amico Valerio, mi segnalava che nel libretto del *Don Pasquale* di M. Accursi, musicato da Donizetti, si leggono, nel duetto dell'ultimo atto, scena sesta, i seguenti versi:

Tornami a dir che m'ami
dimmi che mia tu sei:
quando tuo ben mi chiami
la vita addoppi a me.

Il *Don Pasquale* è del 1843; si deve quindi escludere che i versi musicati da Beethoven derivino da quelli dell'Accursi, ma è lecito supporre, data la coincidenza, che entrambi derivino da un'altra poesia. Comunque il secondo verso del *Don Pasquale* permette di correggere quello beethoveniano: *dimmi che mia tu sei*, in piena armonia con le corrispondenti note musicali di Beethoven.

N. 3. Stille Frage (L'Amante impaziente), testo di Metastasio: *Che fa, che fa il mio bene?* (Arietta buffa).

Allegro.

N. 4. Liebesungeduld (L'Amante impaziente), testo di Metastasio: *Che fa il mio bene?* (Arietta assai seriosa).

Andante con espressione.

Il testo di questi n. 3 e n. 4 è, non senza manipolazioni, desunto dal dramma di Metastasio *Adriano in Siria* (1731), atto 2°, scena VI:

Ermirena. Che fa il mio bene?
Perchè non viene?
Ogni momento
Mi sembra un dì.

Questi due pezzi n. 3 e n. 4 sono molto interessanti per il loro contrasto. Composti sulle stesse parole, il primo ha carattere giocoso, il secondo drammatico con finale elegiaco. Non solo essi rivelano la versatilità di Beethoven, ma sono particolarmente consigliabili a coloro che negano a Beethoven il senso teatrale.

N. 5. Lebenscenuss (Odi l'aura), testo di Metastasio (Duetto, Soprano e Tenore).

Andante vivace.

Il testo è desunto dall'azione teatrale del Metastasio intitolata: *La pace fra la Virtù e la Bellezza* rappresentata per la prima volta a Vienna nel 1738, con musica del Predieri, per festeggiare l'onomastico dell'Arciduchessa Maria Teresa, poi imperatrice regina:

Venere. Odi l'aura che dolce sospira;
Mentre fugge scotendo le fronde,
Se l'intendi, ti parla d'amor.
Pallade. Senti l'onda che rauca s'aggira;
Mentre geme radendo le sponde,
Se l'intendi, si lagna d'amor.
A due. Quell'affetto – chi sente nel petto
Sa per prova – se nuoce, se giova,
Se diletto – produce o dolor.

OPERA 83

Tre « Lieder » di Goethe.

Dedicati al Principe Kinsky.

Composti nel 1809, pubblicati nel 1811.

N. 1. Wonne der wehmuth (Languore della Malinconia) (1).

Originale tedesco (2).

Wonne der Wehmuth.

Trocknet, trocknet nicht,
Thränen der ewigen Liebe!
Ach, nur dem halb getrockneten Auge
Wie öde, wie todt die Welt ihm erscheint!
Trocknet nicht, trocknet nicht,
Thränen unglücklicher Liebe!

Pagina ardente e penetrante (Curzon). Mesta pagina, piena di accoratezza stringente (Liuzzi).

Il Wyzewa, dopo avere tracciato la storia dell'amore di Beethoven per Teresa Brunswick, scrive:

Oramai il secondo romanzo amoroso di Beethoven scompare, per sempre, dall'orizzonte della sua vita, a meno che se ne voglia ancora riconoscere un'ultima eco nel lamento tragico che verso quella medesima epoca esalava dal cuore del poeta-musicista sotto la forma del più lacerante e, nello stesso tempo, del più melodioso dei suoi « Lieder », quello che ha per testo i versi di Goethe: *Non asciugatevi, non asciugatevi; lacrime dell'eterno amore!* Come non supporre che la sorgente di queste lacrime, che la semplice e tragica cantilena rinnoverà nel corso dei secoli, sia dovuta all'immortale Amata?

---

(1) In qualche programma italiano ho visto denominato questo *Lied: Estasi della malinconia.*

(2) *Versione italiana:*

Languore della malinconia.

Non asciugatevi, non asciugatevi,
lagrime dell'eterno amore!
Ahimè, come squallido e morto appare il mondo
già all'occhio soltanto a metà asciutto.
Non asciugatevi, non asciugatevi,
lagrime d'un amore infelice!

N. 2. Sehnsucht (Nostalgia).

Da non confondere con altra omonima lirica su altro testo di Goethe. Vedi N. 241.

Testo originale:

Sehnsucht.

Was zieht mir das Herz so ?
Was zieht mich hinaus ?
Und windet und schraubt mich
Aus Zimmer und Haus ?
Wie dort sich die Wolken
Um Felsen verziehn !
Da möcht' ich hinüber,
Da möcht' ich wohl hin !

Nun wiegt sich der Raben
Geselliger Flug;
Ich mische mich drunter
Und folge dem Zug.
Und Berg und Gemäuer
Umflittigen wir;
Sie weilet da drunten;
Ich späh nach ihr.

Da kommt sie und wandelt.
Ich eile sobald,
Ein singender Vogel,
Zum buschigen Wald.
Sie weilet und horchet
Und lächelt mit sich:
« Er singet so lieblich
Und singt es an mich ».

Die scheidente Sonne
Vergoldet die Höhe;
Die sinnende Schöne
Sie lässt es geschehn.
Sie wandelt am Bache
Die Wiesen entlang,
Und finster und finstrer
Umschlingt sich der Gang.

Auf einmal erschein' ich,
Ein blinkender Stern.
« Was glänzet da droben,
So nah und so fern ? »
Und hast du mit Staunen
Das Leuchten erblickt,
Ich lieg' dir zu Füssen,
Da bin ich beglückt !

Versione italiana:

Nostalgia.

Che c'è che attira tanto il mio cuore ?
Che c'è che mi attira fuori ?
E mi avvince e mi strappa
dalla stanza e dalla casa ?
Come dileguano lassù
sulle rocce le nubi !
Là oltre vorrei giungere,
Lassù vorrei andare !

Or si libra dei corvi
il socievole volo;
tra loro mi mescolo
e seguo la schiera.
E montagne e muraglie
Aggiriamo volando;
essa dimora là sotto,
con lo sguardo la cerco.

Ed ecco che viene e passeggia;
mi affretto ben tosto,
uccello canoro,
al bosco frondoso.
Si arresta ed ascolta
e sorride tra sè:
« Egli canta così amabile
e canta per me ».

Il sole partendo
indora le alture.
La bella pensosa
non si dà per intesa.
Va lungo il ruscello
pei prati lontani
e sempre più oscuro
si volge il sentiero.

A un tratto compaio,
una stella lucente.
« Che splende là in alto,
sì presso e lontano ? »
E poi che, sorpresa,
hai scorto il lucore,
mi giaccio ai tuoi piedi,
e beato mi sono !

N. 3. Mit einem Gemalten Band (Con un nastro dipinto).

Melodia delicata e pura di un'amabile grazia (Curzon).

Testo originale:

Mit einem gemalten Band.

Kleine Blumen, kleine Blätter
Streuen mir mit leichter Hand
Gute junge Frühlings-Götter
Tändelnd auf ein luftig Band.

Zephyr, nimm's auf deine Flügel,
Schling's um meiner Liebsten Kleid;
Und so tritt sie vor den Spiegel
All in ihrer Munterkeit.

Sieht mit Rosen sich umgeben,
Selbst wie eine Rose jung.
Einen Blick, geliebtes Leben!
Und ich bin belohnt genug.

Fühle, was dies Herz empfindet,
Reiche frei mir deine Hand,
Und das Band, das uns verbindet,
Sei kein schwaches Rosenband!

Versione italiana:

Con un nastro dipinto.

Piccoli fiori, piccole foglie
mi gettano con mano lieve
buoni giovani iddii della primavera
giocherellando su un aereo nastro.

Zeffiro, prendilo sulle tue ali,
cingilo alla veste della mia diletta;
ecco, essa va allo specchio
in tutta la sua allegria.

Circondata si vede di rose,
giovane, lei pure, come una rosa.
Un solo sguardo, o vita mia!
ed io sono compensato abbastanza.

Senti quel che prova questo cuore;
porgimi liberamente la tua mano.
ed il vincolo, che ci unisce,
non sia un debole serto di rose!

OPERA 84

Musica per la tragedia « Egmont » di Goethe.

Composta nel 1810, eseguita per la prima volta il 24 maggio 1810 e pubblicata nel 1811–12.

A comporre queste musiche per l'*Egmont* Beethoven fu indotto, non solamente dalla sua sconfinata ammirazione per Goethe, ma anche dal soggetto della tragedia che esalta l'eroismo per la libertà e il sacrificio per l'amore di patria. Infatti il protagonista della tragedia, il conte di Egmont, decapitato dagli spagnuoli a Bruxelles nel 1568, è venerato, nel Belgio, come il martire glorioso della libertà nazionale. Come è noto, Goethe, obbedendo ai suoi canoni circa la libertà del poeta nell'uso dei fatti storici, ha rappresentato un *Egmont* che si allontana alquanto dalla vera biografia dell'eroe.

Scrive Matilde Accolti–Egg nella sua traduzione della tragedia (1):

Il vero Egmont non era giovane, ed aveva moglie (la Duchessa Sabina di Baviera) e nove figliuoli. F. Schiller, che di quel periodo storico si era lungamente occupato, ed aveva a sua volta simpatizzato con l'eroe, osservò che Goethe avrebbe fatto meglio a drammatizzare nella sua tragedia il distacco di Egmont dalla sua famiglia. Ma la fantasia del poeta concepì una soave figura di fanciulla – una delle più belle del teatro tedesco – per cui non gli si può fare un aggravio se, per condurcela sulla scena, dovette immaginare un Egmont scapolo e innamorato, alterando la verità storica. A questo fatto noi dobbiamo la figura di Chiarina.

Nella tragedia di Goethe abbiamo, quindi, non il maturo e grave Egmont della storia, ma un giovane gaio e spensierato, amante dei cavalli, della caccia, il quale si dedica alla politica di cospirazione, mosso da un istinto di avventura che tuttavia rivela un'innata generosità d'animo che lo porterà poi, nel momento del tragico pericolo, a trasfigurarsi in un grande eroe che affronta il martirio, consapevole che dal suo sacrificio si irradierà un giorno la libertà della patria.

Quanto a Chiarina, continua l'Accolti–Egg:

Essa è, accanto a « Gretchen » nel *Faust*, la più perfetta, la più completa, la più realista delle donne del teatro goethiano. L'una come l'altra rappresentano quel tipo intermedio, fra l'onesto e l'equivoco, pel quale Goethe, personalmente, ha sempre mostrato una predilezione. È una di quelle creature, tutto amore, nella più vasta espressione del suo significato. Infatti Chiarina è la fanciulla, il « Naturkind », che tutto sacrifica al suo amore: pace, riputazione, posizione e perfino la vita. La febbre dei sensi la trascina fuori del retto cammino: ma il suo affetto vivo, profondo, disinteressato per Egmont, la redime. Goethe volle simboleggiare tale purificazione e redenzione nella trasfigurazione di Chiarina: colpo di scena, che, come già è stato osservato, sa troppo di melodramma.

È un fatto che essa è la sola figura che ha vita sua. Senza mai smentirsi, con uniforme slancio di sincerità, essa ama, difende, sostiene Egmont. E allorchè tutti i tentativi per salvarlo falliscono, allorchè la disgraziata assiste dolorante alla defezione degli amici, e quasi non crede alla dura realtà, essa, senza dilungarsi in pianti e lamenti, senza più insistere e implorare, acquistata anche la certezza della condanna di Egmont, precede in morte il suo amante.

Chiarina muore veramente da eroina e lieta di morire. Essa disdegna l'« accomodamento » d'un matrimonio con Brackenburg, già consigliato dalla madre, ancora sospirato dal giovane, e risolutamente tronca la sua giovane esistenza, ingerendo il veleno. Sotto la calma apparente degli ultimi momenti, il Goethe ha saputo mirabilmente rendere la cupa disperazione. Egmont, al contrario, vinto dall'avverso fato, subisce, quasi stoicamente, il suo destino: e in ultimo, quasi gioiosamente, come era vissuto, muore per la libertà della sua patria.

Le indicazioni dei passi dell'*Egmont* da musicare sono dello stesso Goethe, il quale, sebbene abbia dimostrato di non aver compreso, nel suo enorme valore intrinseco e storico, il genio di Beethoven, ebbe tut-

(1) Torino, Chiantore, 1931.

tavia a dichiarare, alludendo in particolar modo al monologo di Egmont, nel finale della tragedia, che « Beethoven era penetrato nelle sue intenzioni, con un genio ammirabile».

***

Secondo il Closson, per ben comprendere lo spirito delle musiche per l'*Egmont*, bisogna muovere dal principio che il tema fondamentale di tutta l'opera di Beethoven è l'esaltazione della libertà nel senso più assoluto della parola. Tale lo spirito dell'*Eroica*, dell'*Egmont*, del *Fidelio*, della *Nona* e di tante altre composizioni di Beethoven. Questo impetuoso, quasi sfrenato istinto della libertà non è altrettanto vivo nei tedeschi. Schiller è un episodio, un momento della vita tedesca, nella quale prevale il senso della disciplina, della metodicità. Nè la libertà di Beethoven corrisponde esattamente a quella della Rivoluzione francese. Ma, per capire a fondo quasi direi l'infinito della libertà beethoveniana bisogna riferirsi, secondo il Closson, all'istinto di razza del fiammingo Beethoven che portava nel sangue la sete di ribellione e di libertà provata dai suoi antenati durante secoli e secoli di oppressione. La libertà di Beethoven non è quella dei *sansculottes* ma dei *gueux*.

La tesi del Closson merita attenzione, ma bisogna aggiungere che nell'opera di Beethoven il principio dell'assoluta libertà è disciplinata da un altro principio che lo sovrasta: quello della Bontà, dell'amore universale. Ma sull'argomento vedi quanto scrivo a pag. 77.

Altra osservazione del Closson: il tedesco Goethe ha modificato la figura storica del Conte di Egmont; il fiammingo Beethoven, pur attenendosi alla lettera della tragedia goethiana, ha reinterpretato nello spirito la personalità del grande protagonista.

***

Nella nota all'opera 14 ho ricordato l'opinione di Liszt sulla musica a programma in Beethoven, della quale sarebbe esempio tipico l'ouverture dell'*Egmont*, Ecco le parole di Liszt:

Nell'*Egmont* noi vediamo uno dei primi esempi dei tempi moderni: un grande musicista attinge la sua immediata ispirazione all'opera di un grande poeta. Questa iniziativa di Beethoven per quanto possa apparire incerta ed esitante, è ardita e si-

gnificativa per il suo tempo ... Beethoven ha cominciato ad aprire una via nuova. Con mano possente egli ha abbattuto il primo albero di una foresta ... L'arte in seguito seguì quella via trovandola presto, dopo di lui, illuminata e spianata» (1).

OUVERTURE. *Sostenuto, ma non troppo – Allegro.*

La popolarità di questa Ouverture è tale da non richiedere speciali commenti. Vale la pena di rilevare che essa, con la gemella *Coriolano* e con la *Leonora*, è un tipico esempio del sistema dualista di Beethoven: due fondamentali temi in contrasto: quello dell'amore per la vita, per la patria e per la famiglia e quello del senso eroico che porta al superamento d'ogni egoismo e non fa temere la morte.

Vedi quanto scrivo all'op. 62.

Fin dal 1814 G. Weber rilevava che l'Ouverture è:

uno specchio magico che riflette tutti i punti salienti della tragedia di Goethe: l'impeto che distingue il complesso dell'azione, la nobile grandezza dell'eroe, la tenerezza del suo amore, i lamenti di Chiarina, la gloria e l'apoteosi dell'eroe che cade senza essersi piegato.

N. 1. LIED (CHIARINA) « DIE TROMMEL GERÜHRET» (2).

Testo originale:	*Versione italiana:*
Die Trommel gerühret,	Battete il tamburo,
Das Pfeifchen gespielt !	suonate il clarino.
Mein Liebster gewaffnet	Armato, il mio bello
Dem Haufen befiehlt,	comanda il mampolo,
Die Lanze hoch führet,	solleva la lancia
Die Leute regieret.	e domina il popolo.
Wie klopft mir das Herze,	Il cuore mi pulsa,
Wie wallt mir das Blut !	il sangue mi freme,
O, hätt' ich ein Wämslein	Oh avessi farsetto,
Und Hosen und Hut !	calzoni e cappello !

(1) Le musiche per l'*Egmont* furono eseguite per la prima volta in Italia nel 27° concerto della *Società Cherubini* di Firenze il 17 marzo 1902, sotto la direzione del Maestro O. De Piccolellis. Le canzoni di Clara furono cantate dalla Sig.a Perew Williams. I brani sinfonici furono preceduti da poesie interpretative di Solone Monti, recitate da Luigi Rasi. Per tale esecuzione il Monti pubblicò un opuscolo (*Egmont di Beethoven*, Firenze, Tip. Campolmi 1902), che contiene stampata la musica delle due canzoni di Clara con versione italiana dello stesso Monti.

(2) Le versioni del testo di Goethe sono state appositamente eseguite per questo mio Catalogo da Giovanni Necco.

N. 2. Intermezzo primo – *Andante.*
N. 3. Intermezzo – *Larghetto.*
N. 4. Lied (Chiarina): « Freudvoll und leidvoll».

Testo originale:	*Versione italiana:*
Freudvoll	Gioconda,
Und leidvoll	dolente
Gedankenvoll sein;	o cogitabonda:
Langen	oscilla
Und bangen	tra l'ansia
In schwebender Pein;	e il desiderio;
Himmelhoch jauchzend,	al ciel s'inalza con giubilo,
Zum Tode betrübt -	si turba sino alla morte;
Glücklich allein	felice è solo
Ist die Seele, die liebt.	l'anima che ama.

N. 5. Intermezzo terzo – *Allegro.*
N. 6. Intermezzo quarto – *Poco sostenuto.*
N. 7. Morte di Chiarina – *Larghetto.*
N. 8. Melodramma. Monologo di Egmont: « Süsser Schlaf».

Questo monologo è una delle più grandi pagine della musica drammatica di Beethoven e indubbiamente dimostra il suo genio teatrale. L'attore recita il suo lungo monologo interrotto qua e là dalla musica chiamata a interpretare i sentimenti del protagonista e ad integrare la grandiosità dell'azione che si svolge. Questo intervento sporadico della musica nella recitazione poteva infastidire il pubblico e toglier efficacia all'azione, ma la sobrietà, la profondità della musica beethoveniana compie il miracolo del perfetto equilibrio tra la parola e la musica, la quale veramente ingigantisce il testo della tragedia. Questa pagina finale dell'*Egmont* precorre innegabilmente le teorie wagneriane sull'intima fusione della poesia con la musica.

Quando, dopo le ultime parole di Egmont, la musica intona l'inno trionfale che già era apparso nell'*Ouverture*, l'effetto è incomparabile.

Nelle esecuzioni beethoveniane l'Ouverture dell'*Egmont* vive, oramai, di vita propria, mentre le altre musiche vengono eseguite raramente; ma si deve affermare che le più alte bellezze di essa non saranno mai comprese, se si ignoreranno le altre parti e specialmente il monologo finale.

Testo originale:

EGMONT (*Allein*). Feindseliger Mann! Du glaubtest nicht, mir diese Wohltat durch deinen Sohn zu erzeigen. Durch ihn bin ich der Sorgen los und der Schmerzen, der Furcht und jedes ängstlichen Gefühls. Sanft und dringend fordert die Natur ihren letzten Zoll. Es ist vorbei, es ist beschlossen! Und was die letzte Nacht mich ungewiss auf meinem Lager wachend hielt, das schläfert nun mit unbezwinglicher Gewissheit meine Sinnen ein.

(*Er setzt sich aufs Ruhebett. Musik*).

Süsser Schlaf! Du kommst wie ein reines Glück ungebeten, unerfleht am willigsten. Du lösest die Knoten der strengen Gedanken, vermischest alle Bilder der Freude und des Schmerzes; ungehindert fliesst der Kreis innerer Harmonien, und eingehüllt in gefälligen Wahnsinn, versinken wir und hören auf zu sein.

(*Er entschläft; die Musik begleitet seinen Schlummer. Hinter seinem Lager scheint sich die Mauer zu eröffnen, eine glänzende Erscheinung zeigt sich. Die Freiheit in himmlischem Gewande, von einer Klarheit umflossen ruht auf einer Wolke. Sie hat die Züge von Klärchen und neigt sich gegen den schlafenden Helden. Sie drückt eine bedauernde Empfindung aus, sie scheint ihn zu beklagen. Bald fasst sie sich, und mit aufmunternder Gebärde zeigt sie ihm das Bündel Pfeile, dann den Stab mit dem Hute. Sie heisst ihn froh sein, und indem sie ihm andeutet, dass sein Tod den Provinzen die Freiheit verschaffen werde, erkennt sie ihn als Sieger und reicht ihm einen Lorbeerkranz. Wie sie sich mit dem Kranze dem Haupte nahet, macht Egmont eine Bewegung, wie einer, der sich im Schlafe regt, dergestalt, dass er mit dem Gesicht aufwärts gegen sie liegt. Sie hält den Kranz über seinem Haupte schwebend, man hört ganz von weitem eine kriegerische Musik*

Versione italiana:

EGMONT (*solo*). O essere ostile, tu non credevi di compiere quest'opera buona per mano di tuo figlio. Grazie a lui, svanite sono le mie sollecitudini e sofferenze, le mie paure e trepidazioni. Con dolce insistenza la natura richiede il suo ultimo tributo. È passato: ormai ho deciso. Ciò che l'ultima notte, nel dubbio, mi tenne sveglio qui sul divano, ora m'infonde sopore nei sensi, sì ferma è la mia certezza.

(*Si siede sul divano. Musica*).

O dolce sonno, tu scendi come un gaudio sereno, soprattutto se non ti invocano e implorano. E sciogli i grovigli dei tristi pensieri, rimescoli tutte le immagini della gioia e del dolore; fluido scorre il cerchio delle armonie interiori; e, avvolti nei veli di una soave follia, ci inabissiamo nel nulla.

(*Egli si addormenta. La musica seconda il suo sopore. Dietro al suo divano sembra che il muro si fenda: una luminosa figura appare. La Libertà, in abito celeste e circonfusa di splendore, è adagiata sopra una nuvola. Ha le sembianze di Chiarina e si curva sull'eroe che dorme. Dal suo volto spira un sentimento di pietà; sembra che essa lo compianga. Ma presto si domina e con un gesto di incoraggiamento gli indica il fascio di frecce, poi lo scettro e il cappello.*

Lo incita alla letizia, e mentre gli accenna alla libertà che la sua morte ridarà alle Provincie, lo proclama vincitore e gli porge una corona d'alloro. Mentre ella accosta la corona al suo capo, Egmont, come una che trasalga nel sonno, fa un movimento per cui viene a sollevare il volto verso di lei. Ella tiene sospesa la corona sul suo capo. Vien di lontano una musica di guerra: tamburi e pifferi. Al suono più tenue di questa musica la visione si dilegua. Il suono echeggia più

von Trommeln und Pfeifen; bei dem leisesten Laut derselben verschwindet die Erscheinung. Der Schall wird stärker. Egmont erwacht; das Gefängnis wird vom Morgen mässig erhellt. Seine erste Bewegung ist, nach dem Haupte zu greifen; er steht auf und sieht sich um, indem er die Hand auf dem Haupte behält.

Verschwunden ist der Kranz! Du schönes Bild, das Licht des Tages hat dich verscheuchet! Ja, sie waren's, sie waren vereint, die beiden süssesten Freuden meines Herzens. Die göttliche Freiheit, von meiner Geliebten borgte sie die Gestalt; das reizende Mädchen kleidete sich in der Freundin himmlisches Gewand. In einem ernsten Augenblick erscheinen sie vereinigt, ernster als lieblich. Mit blutbefleckten Sohlen trat sie vor mir auf, die wehenden Falten des Saumes mit Blut befleckt. Es war mein Blut und vieler Edeln Blut. Nein, es ward nicht umsonst vergossen. Schreitet durch! Braves Volk! Die Siegesgöttin führt dich an! Und wie das Meer durch eure Dämme bricht, so brecht, so reisst den Wall der Tyrannei zusammen und schwemmt ersäufend sie von ihrem Grunde, den sie sich anmasst, weg!

(Trommeln näher).

Horch! Horch! Wie oft rief mich dieser Schall zum freien Schritt nach dem Felde des Streits und des Siegs! Wie munter traten die Gefährten auf der gefährlichen rühmlichen Bahn! Auch ich schreite einem ehrenvollen Tode aus diesem Kerker entgegen; ich sterbe für die Freiheit, für die ich lebte und focht, und der ich mich jetzt leidend opfre.

(Der Hintergrund wird mit einer Reihe spanischer Soldaten besetzt, welche Hellebarden tragen).

forte. Egmont si risveglia. Il mattino manda nel carcere una luce soffusa. Il primo gesto di Egmont è quello di portare la mano alla fronte. Si alza, volge lo lo sguardo in giro, ma tiene ferma la mano sul capo (1).

Scomparsa è la corona! O bella immagine, eccoti scacciata dalla luce del giorno! Sì, erano esse, esse rifuse insieme, le due gioie più soavi dell'animo mio. La divina libertà assunse la figura della mia amata. La leggiadra fanciulla si ravvolse nell'abito celeste della mia amica. In un grave momento eccole apparir congiunte, più austere che amabili. Con le suole intrise di sangue mi si eresse innanzi, intriso di sangue, l'orlo increspato della gonna fluttuante. Quello era il mio sangue, il sangue di molti uomini generosi. No, non è stato sparso invano, quel sangue! E tu, popolo di prodi, camminaci sopra: la dea della vittoria ti guida. E come il mare infrange le vostre dighe, voi sconvolgete e atterrate il vallo della tirannia e, affogandola nei flutti, rimovetela dal suolo che usurpa.

(Tamburi si accostano).

Ascolta, ascolta! Quante volte questo grido mi incitò ad accorrer libero sul campo di battaglia e di vittoria! Alacri i compagni si movevan sul pericoloso cammino della gloria. Anch'io esco da questo carcere ad affrontare una morte onorata. Per la libertà ho vissuto e lottato, e per essa ora muoio immolandomi tra i patimenti.

(Nello sfondo il palco è invaso da una pattuglia di soldati spagnoli che portano alabarde).

(1) Questa scena muta, che rasenta la coreografia, spiacque a Schiller come « un salto mortale nel mondo del melodramma ». La musica di Beethoven, interpretando certamente il pensiero di Goethe, allontana il pericolo della volgarità.

Ja, führt sie nur zusammen! Schliesst eure Reihen, ihr schreckt mich nicht. Ich bin gewohnt, vor Speeren gegen Speere zu stehen, und, rings umgeben von dem drohenden Tod, das muthige Leben nur doppelt rasch zu fühlen.

(*Trommeln*).

Dich schliesst der Feind von allen Seiten ein! Es blinken Schwerter; Freunde, höhern Mut! Im Rücken habt ihr Eltern, Weiber, Kinder!

(*Auf die Wache zeigend*).

Und diese treibt ein hohles Wort des Herrschers, nicht ihr Gemüt. Schützt eure Güter! Und euer Liebstes zu erretten, fallt freudig, wie ich euch ein Beispiel gebe!

(*Trommeln. Wie er auf die Wache los und auf die Hintertür zu geht, fällt der Vorhang; die Musik fällt ein und schliesst mit einer Siegessymphonie das Stück*).

Sì, menateli in fitta schiera, a file serrate: voi non mi fate spavento. Sono avvezzo ad affrontar lance che si incrociano, a sentir l'intrepida vita fremer doppiamente alacre nel vortice della morte minacciosa.

(*Tamburi*).

Il nemico si rinserra da ogni parte. Spade luccicano. Più animo, amici. Alle vostre spalle avete i genitori, le mogli, i figli.

(*Indicando le guardie*).

Costoro una vana parola del sovrano li incita, non già l'animo loro. Difendete i vostri beni. E per salvare quanto vi sta più a cuore, cadete con gioia, seguendo l'esempio che vi do.

(*Tamburi. Com'egli si slancia sulla guardia, avviandosi verso la porta dello sfondo, la tela cala. La musica intona una sinfonia trionfale e chiude lo spettacolo*).

N. 9. Sinfonia della Vittoria – *Allegro con brio* (1).

OPERA 85

« Cristo sul Monte degli Ulivi ». Oratorio per tre solisti, coro e orchestra, testo di F. S. Huber.

N. 1. *Introduzione, Recitativo e Aria* (Gesù) – Grave – Adagio – Allegro.
N. 2. *Recitativo e Aria* (Seraf.) Larghetto – Allegro (con Coro degli Angeli)
N. 3. *Recitativo e Duetto* (Gesù, Seraf.) – Adagio molto.
N. 4. *Recitativo* (Gesù) – Alla Marcia (Coro dei soldati).
N. 5. *Recitativo* (Gesù) – L'istesso tempo della Marcia – Allegro molto. (Coro dei soldati e dei discepoli).
N. 6. *Recitativo* (Pietro, Gesù). Terzetto (Seraf., Gesù, Pietro) con Coro – Maestoso (Coro degli Angeli).

(1) All'editore Breitkopf che stava stampando la musica dell'*Egmont*, Beethoven scriveva in data 5 ottobre 1810: « Se non trovasse nell'ultima parte dell'*Egmont* il titolo: *Sinfonia della Vittoria*, glie lo faccia mettere ».

Concepito nel 1800 durante un soggiorno nel villaggio di Hetzendorf; eseguito il 5 aprile 1803. Francesco Saverio Huber fu un autore drammatico popolare e dal Quaderno di Conversazione di Beethoven del 1820 risulta che compose il testo dell'Oratorio in quindici giorni. Racconta il Ries:

Alle ore cinque del mattino nel giorno dell'esecuzione dell'Oratorio, trovai Beethoven a letto che stava scrivendo su fogli staccati. Avendogli chiesto di che si trattasse, rispose: « tromboni ». I tromboni, infatti, suonarono all'esecuzione, su quei medesimi fogli. Non erano state copiate le parti ? Si trattava di un pensiero tardivo ? Ero troppo giovane, allora, per rilevare l'interesse artistico della questione. Ma verosimilmente si trattava di un pensiero tardivo perchè Beethoven poteva possedere i fogli non copiati, così come aveva le parti copiate. La prova cominciò alle otto del mattino e si riferì a opere nuove, eseguite per la prima volta con l'oratorio, cioè la seconda sinfonia (op. 36), il primo concerto per piano (op. 15) e un nuovo pezzo che non ricordo. Fu una ripetizione terribile durata sino alle due e mezza e lasciò Beethoven più o meno malcontento. Il principe Carlo Lichnowski, che vi assisteva già dall'inizio, aveva fatto portare dei grandi panieri di panini imburrati, di carne fredda e vino, e pregò cordialmente di servirsi; il che fu fatto a due mani, e tutti recuperarono il buonumore. Allora il principe domandò che l'Oratorio venisse provato ancora intieramente, affinchè la prima opera del genere composta da Beethoven fosse data al pubblico in modo degno dell'autore. La prova riprese. Il concerto ebbe luogo alle sei; ma fu talmente lungo che alcuni pezzi non furono eseguiti.

Narra lo Schindler che Beethoven amava indicare, sotto le ombre del parco di Schoenbrunn, il luogo dove aveva cominciato quest'opera, composta in quindici giorni sopra un mediocre testo di Huber.

Ma questo Oratorio è ben lungi dal godere il favore unanime dei critici. Se fin dal tempo di Beethoven ci fu un critico il quale scrisse che l'Oratorio:

conferma il mio antico giudizio, e cioè che Beethoven susciterà nella musica una rivoluzione altrettanto grande di quella suscitata, prima di lui, da Mozart; ed egli cammina già a grandi passi verso tale risultato,

un altro critico, invece, concludeva che l'Oratorio non era riuscito. E nei critici successivi predominano i giudizi negativi. Secondo Weber, l'opera era sembrata mancante di quella nobile semplicità, di quella gravità che riteneva propria di questo genere di musica. E, sedici anni dopo Weber, anche la « Gazzetta » lipsiense rincarava: « Noi troviamo in questa opera troppa mondanità ».

Certamente quest'opera non è la *Messa solenne*; ma ho il vago sospetto che codeste critiche mirino, sia pure inconsapevolmente, al carattere cattolico della musica religiosa beethoveniana, e che valgano, quindi, anche per essa, le osservazioni che formulerò per la *Messa solenne*.

Dei critici più recenti, il Prod'homme formula ogni riserva sulle arie, sui cori, e salva soltanto la « patetica introduzione orchestrale», mentre l'Herriot giudica il tema:

ben degno di un giovane maestro, così sensibile, così grave, che cerca così nobili soggetti d'emozione.

Vogliamo ora ascoltare il giudizio dello stesso autore ? L'Oratorio fu pubblicato soltanto nel 1811 e nell'ottobre di quell'anno Beethoven scriveva all'editore Breitkopf:

Se nel mio Oratorio c'è qualche punto da osservare si è che fu il mio primo, e più antico lavoro di questo genere, scritto in quindici giorni, fra ogni specie di tumulti e di avvenimenti molto spiacevoli e angosciosi (mio fratello era allora malato in pericolo di vita). Rochlitz, se non m' inganno, ha già parlato non favorevolmente del Coro dei giovani: « Noi l'abbiamo veduto» (in do magg.) prima ancora che lo avessi dato a Lei da stampare; lo disse: « curioso »: giudizio che qui, almeno nel pubblico, nessuno manifestò; e pure fra i miei amici conto anche dei critici. Che io oggi possa scrivere un Oratorio ben diversamente di allora è certo. E ora recensite pure quanto volete; vi auguro buon divertimento; anche se codesto ci punge come una puntura di mosca, è quasi uno scherzo divertente. « Re-re-re-re-re-cen-si-si-si-te-te-te-» non sino all'eternità; questo non lo potreste mai fare. E ora andatevene con Dio.

Dodici anni dopo (1823) in un Quaderno di conversazione, in merito a un'esecuzione dell'Oratorio, eseguita il 23 febbraio a Vienna sotto la direzione del Kirchlehner, si legge che lo Schindler, dopo avere elogiato l'esecuzione, si sente rispondere da Beethoven che l'Oratorio è troppo drammatico, ed esclama: « Voi dite che è troppo drammatico ? Nel complesso, nelle arie ?». Ed è lecito supporre che Beethoven deplori che nell'opera Cristo canti, perchè lo Schindler aggiunse questa esclamazione: « Veramente Cristo non dovrebbe cantare !».

Ma quest'Oratorio, qualunque sia il giudizio estetico che se ne possa formulare, è invece importantissimo dal punto di vista storico, se non trascuriamo questa notizia che il Treitschke, rifacitore del libretto del *Fidelio*, ci ha lasciato:

Si era verso la fine del 1804. Il barone von Braun, nuovo proprietario del Teatro Imperiale *an der Wien*, incaricò Beethoven, allora nelle piene forze dell'età, di scrivere un'opera per il suo teatro. Si pensò che l'autore dell'Oratorio: *Cristo sul monte degli Olivi* fosse in grado di produrre qualche cosa di grande per la musica drammatica, come lo fece poi per la musica strumentale.

Si deve, dunque, in certo modo, all'Oratorio l'esistenza del *Fidelio* il che basterebbe da solo a compensare largamente l'eventuale modestia della composizione sacra. Anche Schindler ritiene che l'esperienza fatta con l'Oratorio, in merito alla musica drammatica, indusse Beethoven a tentare la grande prova del *Fidelio*.

Ecco il testo dell'Oratorio:

CHRISTUS AM OELBERGE (1).

Recitativo.

Jesus. Jehovah, du mein Vater!
O sende Trost und Kraft und Stärke mir!
Sie nahet nun die Stunde meiner Leiden,
Von mir erkoren schon,
Noch eh' die Welt auf dein Geheiss
Dem Chaos sich entwand.
Ich höre deines Seraphs Donnerstimme.
Sie fordert auf, wer statt der Menschen sich
Vor dein Gericht jetzt stellen will.
O Vater! ich erschein auf diesen Ruf.
Vermittler will ich sein,
Ich büsse, ich allein,
Der Menschen Schuld.
Wie könnte dies Geschlecht,
Aus Staub gebildet, ein Gericht ertragen,
Das mich, mich deinen Sohn zu Boden drückt!
Ach sieh', wie Bangigkeit,
Wie Todesangst mein Herz
Mit Macht ergreift!
Ich leide sehr, mein Vater!
O sieh! ich leide sehr;
Erbarm' dich mein!

---

(1) Per la versione italiana credo interessante quella che si legge nella seguente edizione italiana dell'Oratorio: *Cristo sull'Oliveto, oratorio posto in musica da Luigi van Beethoven, prima versione italiana umiliata a Sua Maestà, Federica Guglielmina Carolina, Regina di Baviera, da Francesco Sal. Kandler, membro di varie Accademie letterarie e filarmoniche d'Italia e di Germania.* Milano, presso Gio. Ricordi.

Franz Sales Kandler, nato a Klosterneuburg (Austria meridionale) nel 1772, morto a Baden nel 1831, scrisse opere di storia musicale, specie intorno a Palestrina, Hasse, ecc. Il sopra citato fascicolo non porta data; nè mi è stata possibile fissarla, essendomi rivolto invano anche agli Archivi della Casa Ricordi. Nei vecchi Cataloghi Ricordi sono risalito sino all'anno 1843, nel quale l'Oratorio già figura, ma tutto fa supporre che la prima edizione sia anteriore, il che non è privo d'importanza, per la storia della fortuna di Beethoven in Italia, in quanto resta stabilito che, alla distanza di un decennio dalla morte di Beethoven, qualcosa del grande musicista era pur noto e stampato. Anzi, la signorina Zanetti, nella bibliografia che pubblico nel presente volume (vedi pag. 505) crede di poter fissare la data dell'edizione a due o quattro anni prima della morte di Beethoven.

Aria.

Jesus. Meine Seele ist eschüttert
Von den Qualen, die mir drän,
Schrecken fasst mich, und es zittert
Grässlich schauderud mein Gebein.
Wie ein Fieberfrost ergreifet
Mich die Angst beim nahen Grab,

Ecco la versione:

CRISTO SULL'OLIVETO.

Personaggi: Cristo – Angiolo – Serafino – Pietro – Coro degli Angioli – Coro de' Guerrieri e Discepoli.

Recitativo.

Cristo. Jehovah! Tu mio Padre
Deh consola, e rinforza l'alma mia:
L'ora s'appressa delle angoscie estreme
Da me prescelte ancor pria che le sfere
Si fermasser al cenno tuo divino;
Già la tremante voce
Odo dell'Angel tuo, che a te m'invita
Difensor de' mortali,
A perder per loro e sangue, e vita.
Fia pago, o Padre, il tuo voler, m'è sacro
Il tuo comando, dell'umana colpa
Eccomi grave; io cancellar la voglio:
Come l'uomo potrebbe,
L'uomo dalla polve nato,
Sostener quell'aspetto che tuo figlio
Pur giunge ad atterrir! Deh mira quali
Ambascie, quale strazio
Opprimono il mio cuor! Tu vedi, o Padre,
Il duel, la pena orrenda:
Pietà di me, Signor, pietà ti prenda.

Aria.

Gesù. L'Alma mia già scuoter sento,
Dai tormenti che m'attendo.
Per le vene da spavento
Già mi scorre un freddo orror.
Della morte al truce aspetto,
Che sì fiera mi sovrasta,

Und von meinem Antlitz träufet,
Statt des Schweisses, Blut herab.
Vater, tief gebeugt und kläglich
Fleht dein Sohn hinauf zu dir:
Deiner Macht ist Alles möglich,
Nimm den Leidenskelch von mir.

Recitativo.

Seraph. Erzittre Erde!
Jehovah's Sohn liegt hier,
Sein Antlitz tief in Staub gedrückt,
Vom Vater ganz verlassen,
Und leidet unnennbare Qual.
Der Gütige!
Er ist bereit,
Den martervollsten Tod zu sterben,
Damit die Menschen, die er liebt,
Vom Tode auferstehen
Und ewig leben!

Aria.

Preist des Erlösers Güte,
Preist Menschen seine Huld!
Er stirbt für euch aus Liebe,
Sein Blut tilgt eure Schuld.

Gela il cor nel debil petto,
Stilla sangue il mio sudor.
Padre! il figlio umil t'invoca
Odi i flebil suoi lamenti.
Deh tal calice rivoca,
Col divino tuo poter.

Recitativo.

Serafino. Ti scuoti, o terra, il figlio
Di Dio qui giace, il volto
Di polve intriso, e il Padre l'abbandona
In preda a fiere angoscie.
A morte, a cruda morte
Va l'innocente agnello, onde risorga,
Dal peccato avvilita
Per lui l'umanitade a eterna vita.

Aria, con coro degli Angioli.

Su, celebrate a gara,
Mortali, il Redentor,
Che per immenso amor
Sen va le vostre colpe

O heil euch! ihr Erlösten,
Euch winket Seligkeit,
Wenn ihr getreu in Liebe,
In Glaub' und Hoffnung seid.
Doch weh! die frech entehren
Das Blut, das für sie floss,
Sie trifft der Fluch des Richters,
Verdammung ist ihr Loos.

Recitativo.

Jesus. Verkündet, Seraph, mir dein Mund
Erbarmen meines ew'gen Vaters?
Nimmt er des Todes Schrecknisse von mir?

Seraph. So spricht Jehovah: Eh' nicht erfüllet ist
Das heilige Geheimnis der Versöhnung,
So lange bleibt das menschliche Geschlecht
Verworfen und beraubt des ew'gen Lebens.

Col sangue ad espiar.
Felici siete,
Redenti Spirti
Che aperta avete
La via del Cielo.
Se guida ognora
Saravvi fede,
Speranza, e amor.
Ma guai per l'empio
Che ne fa scherno.
A strazio eterno
Di Dio lo sdegno
Lo dannerà.

Recitativo.

Cristo. Apportator tu forse, o Serafino,
Ne vieni a me della pietà paterna?
Toglie il Padre da me l'orror di morte?

Serafino. Di Dio gli accenti ascolta:
La stirpe de' Mortali
Sarà dannata ognor lunge dal vero
Finchè non sia compito
Della Redenzione il gran mistero.

Duetto.

So ruhe denn mit ganzer Schwere,
Auf mir, mein Vater, dein Gericht.
Giess über mich den Strom der Leiden,
Nur zürne Adams Kindern nicht!

Erschüttert seh' ich den Erhabnen
In Todes Leiden eingehüllt.
Ich bebe, und mich selbst umwehen
Die Grabeschauer, die er fühlt.

Gross sind die Qual, die Angst, die Schrecken,
Die Gottes Hand auf ihn (mich) ergiesst,
Doch grösser noch ist seine(meine) Liebe,
Mit der sein (mein) Herz die Welt umschliesst.

Recitativo.

Jesus. Willkommen, Tod! den ich am Kreuze
Zum Heil der Menschheit blutend sterbe!

Duetto.

Cristo. Ah Padre in me tu spegni
Il giusto tuo furor,
E sien d'Adamo i figli
Degni di grazia e amor.

Serafino. Ah come in volto ha impresso
Il suo mortal dolor.
Affanno sì crudele
Mi fa gelar il cor.

A due. Atroci assai
Le pene sono,
Che tu mi dài [1]
Che tu gli dài [2]
Gran Genitor [1]
Dio Genitor [2].

Ma pe' mortali
L'amor che io sento [1]
Si gran portento [2]
D'ogni tormento
È assai maggior.

Recitativo.

Cristo. La morte venga, e avventurata sia
Ogni mia pena al mondo:

O seid in eurer kühlen Gruft gesegnet,
Die ein ew'ger Schlaf in seinen Armen hält.
Ihr werdet froh zur Seligkeit erwachen.

Chor der Krieger.

Wir haben ihn gesehen
Nach diesem Berge gehen,
Entfliehen kann er nicht,
Sein wartet das Gericht!

Recitativo.

Jesus. Die mich zu fangen ausgezogen sind,
Sie nahen nun. Mein Vater! o führ'
In schnellem Flug der Leiden Stunden
An mir vorüber, dass sie fliehn,
Rasch, wie die Wolken, die ein Sturmwind teilt,
An deinen Himmeln ziehn.
Doch nicht mein Wille, nein,
Dein Wille nur geschehe.

O voi, felici, o fortunati Spiriti,
Che a interminabil sonno in braccio siete,
Fra poco a eterno ben risorgerete.

Coro de' Guerrieri.

L'iniquo andava al monte.
Andiam, lo troveremo,
Al suo giudizio estremo
Sfuggir, no, non potrà.

Recitativo.

Cristo. Ma già i nemici miei
Di me cercano, e braman la mia morte:
Oh Padre! ah fosser brevi
Gl'istanti almeno dell'affanno mio,
Così veloci come van le nubi
Sull'orizzonte a volo
Mosse da turbin fier; ma non il mio,
Il tuo voler s'adempia, o sommo Iddio.

Chor der Krieger.

Hier ist er, der Verbannte,
Der sich im Volke hühn
Der Juden König nannte,
Ergreift und bindet ihn!

Chor der Jünger.

Was soll der Lärm bedeuten?
Es ist um uns geschehen!
Umringt von rauhen Kriegern,
Wie wird es uns ergehen!

Recitativo.

Petrus. Nicht ungestraft soll der Verwegnen Schaar
Dich Herrlichen, dich, meinen Freund und Meister,
Mit frecher Hand ergreifen.

Jesus. O lass dein Schwert in seiner Scheide ruhn!
Wen es der Wille meines Vaters wäre,
Aus der Gewalt der Feinde mich zu retten.

Coro de' Guerrieri.

Mirate! l'empio è qui
Di Giuda esser vuol Re:
S'afferri! ei troppo ardì,
Per lui pietà non v'è.

Coro de' Discepoli.

Ma qual rumor s'ascolta,
Qual stuol di gente armata;
Crudel sorpresa è questa,
Più scampo, o Ciel, non resta,
Pietà, di noi pietà.

Recitativo.

Pietro. Non senza pena, e senza grave danno
Il mio Signor, il dolce amico mio,
Il Maestro quest'empj assaliranno.

Gesù. T'arresta, o Pietro, e quell'acciar riponi:
Se me volesse liberare il Padre
Dalla forza de' fieri miei nemici,

So würden Legionen Engel
Bereit zu meiner Rettung sein.

Terzetto.

Petrus. In meinen Adern wühlen
Gerechter Zorn und Wuth,
Lass meine Rache kühlen,
In der Verwegnen Blut.

Jesus. Du sollst nicht Rache üben!
Ich lehrt' euch blos allein,
Die Menschen alle lieben,
Dem Feinde gern verzeihn.

Seraph. Merk' auf, o Mensch, und höre
Nur eines Gottes Mund
Macht solche heil'ge Lehre
Der Nächstenliebe kund.

Seraph, Jesus, zuletzt Petrus.

O Menschenkinder fasset
Dies heilige Gebot:
Liebt jenen, der euch hasset,
Nur so gefallt ihr Gott!

Degli Angioli le schiere
Vedresti uscir dalle celesti sfere.

Terzetto.

Pietro. Sento agitarmi in core
Vendetta e sdegno a gara.
Lascia che il mio furore
Sfoghi su i traditor.

Cristo. Oh come mal ti suona
Tal favellar sul labbro,
Un mio fedel perdona,
Abbraccia l'offensor.

Serafino. Così ad amare insegna,
Mortali, il grande Iddio,
Dottrina tale è degna
Di lui che vi creò.

A tre.

Ne' vostri cor serbate
Tal sentimento impresso.
Colui che v'odia amate,
Un Dio ve lo insegnò.

Chor der Krieger

Auf, auf! ergreifet den Verräther,
Weilet hier nun länger nicht,
Fort jetzt mit dem Missethäter,
Schleppt ihn schleunig vor Gericht.

Chor der Jünger.

Ach! wir werden seinetwegen
Auch gehasst, verfolget sein.
Man wird uns in Bande legen,
Martern und dem Tode wiehn.

Jesus. Meine Qual ist bald verschwunden,
Der Erlösung Werk vollbracht,
Bald ist gänzlich überwunden,
Und besiegt der Hölle Macht.

Chor der Engel.

Welten singen Dank und Ehre
Dem erhab' nen Gottessohn,
Preiset ihn, ihr Engelchöre,
Laus im heil' gen Jubelton.

Coro de' Guerrieri.

Su, prendete il Traditore
Non più indugi; è tempo omai.
Strascinate il Malfattore,
La sua pena ad incontrar.

Coro de' Discepoli.

E noi pur per sua cagione
Da ogni uom sarem sprezzati,
Inseguiti, discacciati,
Pene e morte ad aspettare.

Cristo solo. Brevi sono i miei tormenti
Il Mistero è già compito,
Già sconfitto ed avvilito
Ogni spirito infernale.

Coro finale degli Angioli.

D'ogni intorno onore e gloria
Già risuona al divin Figlio.
Seppe ei morte debellar;
Voi nel Ciel, elette schiere,
Fate il giubilo echeggiar.

OPERA 86

Messa a quattro voci, coro e orchestra, in do maggiore.

Dedicata alla Principessa Kinsky.

Kyrie – Andante con moto assai vivace. – *Credo* – Allegro con brio. *Sanctus* – Adagio. – *Benedictus* – Allegretto ma non troppo. *Agnus Dei* – Poco Andante.

Ordinata a Beethoven dal principe Esterhazy, il grande protettore di Haydn, per essere eseguita a Eisenstadt nell'anniversario di nascita della Principessa (13 settembre 1807): Pubblicata nel 1812.

Alla Corte del Principe era d'uso, dopo l'ufficio divino, che le notabilità musicali e straniere si riunissero nell'appartamento del Principe per intrattenersi sulla impressione dell'esecuzione. Quando Beethoven entrò nella sala il Principe gli domandò: « Ma, caro Beethoven, che cosa avete fatto ? ». L'effetto di questa singolare domanda, che era senza dubbio accompagnata da altre critiche, si accrebbe ancora, per il compositore, quando egli vide ridere il maestro di Cappella che stava a lato del Principe. Egli credette che ciò avvenisse a suo riguardo e nulla lo trattenne dal lasciare il luogo nel quale lo si misconosceva in tal modo ... Egli lasciò Eisenstadt il giorno stesso. Quel maestro di Cappella era Hummel col quale Beethoven non si riconciliò che sul letto di morte (Schindler).

Il Berlioz, riferendosi a un'esecuzione fatta a Bonn nel 1845 durante le feste per l'inaugurazione del monumento a Beethoven, scriveva:

La Messa in do, di uno stile meno ardito della Messa in re e concepita di proporzioni meno vaste contiene in gran copia bellissimi pezzi, e rammenta spesso, per il suo carattere, quello delle migliori messe solenni di Cherubini. È franco, vigoroso, brillante; c'è talvolta, addirittura, se consideriamo la vera espressione richiesta dal testo sacro, eccesso di vigore, di movimento, di splendore.

Non occorre dire che questa Messa in do non è certamente paragonabile a quella in re, op. 123, ma in una cosa è identica: nel non essere giudicata adatta alle necessità del culto e nel non essere ritenuta ... religiosa.

Vedi, per questa Messa, l'episodio narrato a pag. 36.

OPERA 87

Trio per due oboe e corno inglese, in do maggiore.

Allegro – Adagio – Minuetto. Allegro molto. Scherzo – Finale. Presto.

Composto nel 1793–94, pubblicato nel 1806. Viene ritenuto di ispirazione mozartiana e il Prod'homme precisa addirittura che se ne può trovare il modello in quei divertimenti che Mozart scrisse « nel periodo purificato e già quasi celeste della sua vita, cioè l'ultimo ».

OPERA 88

« Das Glück der Freundschaft » (« Lebensglück ». Vita felice), Lied per una voce e piano.

Andante quasi allegro.

Pubblicato nel 1803 col titolo *Das Glück*, ecc., e nel 1804 col titolo: *Lebensglück. Vita felice*, cioè con testo tedesco e italiano.

Il Curzon definisce questa melodia su parole tedesche e italiane, un « gazouillis gracieux»; giudizio che corrisponde a quello del 1804 della « Gazzetta » lipsiense: una piccola opera delicata, felicemente resa.

Il testo merita un chiarimento. Nell'edizione del 1803 apparve il solo testo tedesco, che non è un capolavoro. Nè il Nottebohm, nè il Thayer fanno il nome dell'autore. Ancor più misterioso è il testo italiano, che non può esser considerato una traduzione, e composto, evidentemente, da uno scrittore digiuno di grammatica e di sintassi italiana.

Comunque, dò il testo quale si legge sotto la musica, depurato dalle ripetizioni:

Testo originale:	*Versione italiana:*
Das Glück der Freundschaft. (Lebensglück).	Vita felice.
Der lebt ein Leben wonnigleich, Des Herz ein Herz gewinnt Getheilte Lust verdoppelt sich, Getheilter Gram zerrinnt.	Beato quei che fido amor. mai seppe meritar. Ei solcherà senza timor di questa vita il mar.

Beblümte Wege wandelt ab,
Wem trauliches Geleit,
Den Arm die gold'ne Freundschaft gab
In dieser eh'rnen Zeit.

Sie weckt die Kraft und spornt den
Zu schönen Thaten nur, [Muth
Und nährt in uns die heil'ge Glut
Für Wahrheit und Natur.

Erreichet hat des Glückes Ziel,
Wer eine Freundin fand,
Mit der der Liebe Zartgefühl
Ihm inniglich verband.

Entzückt von ihr, ihr beigesellt,
Verschönert sich die Bahn;
Durch sie allein blüht ihm die Welt,
Und Alles lacht ihn an.

Dovunque lo conduca il ciel
gli ride dolce fior;
la gioia non la cuopre un vel,
si scema ogni dolor.

Ei sente l'alma divampar
di generoso ardir:
il vero ei puote solo amar,
del bello sol gioir.

Felice chi ad un fido sen
può cheto riposar,
e negli occhietti del suo ben
contento si specchiar!

Che in mezzo a gli disastri
ancor quel sol gli riderà
ed a più bella calma or or
tutto gli tornerà.

OPERA 89

Polacca per piano, in do maggiore.

Dedicata all'Imperatrice Elisabetta di Russia.

Alla polacca, vivace.

Composta nel 1814 e pubblicata nel 1815. Il Lenz, giudicandola molto bella, manifestava il desiderio che fosse trascritta per orchestra.

Composizione di una forma imprevista nell'opera del Maestro. Malgrado le concessioni alla moda e alla convenzione, l'introduzione molto superficiale e una conclusione abbastanza povera, si ritrova in essa lo stampo di Beethoven e indicazioni di temi o di ritmi che saranno arricchiti dal genio di Chopin (Herriot).

Per la storia: Beethoven compose questa polacca durante il Congresso di Vienna in omaggio all'Imperatrice di Russia che lo ricevette in udienza, manifestandogli la più profonda ammirazione. Gli rimise una gratificazione di 50 ducati e, saputo che il Maestro non aveva ricevuto alcun regalo per le tre Sonate, op. 30, dedicate allo Zar, gli fece contare altri 100 ducati.

Soprattutto l'Imperatrice di Russia si mostrò desiderosa di complimentarlo. Beethoven le fu presentato nell'appartamento dell'Arciduca Rodolfo nel quale altri grandi personaggi lo salutarono. Non senza emozione il Maestro ricordava quei momenti. Egli diceva, non senza fierezza, che le teste coronate gli avevano fatto la corte e che egli si era comportato con distinzione (Schindler).

OPERA 90

Sonata per piano, N. 27, in mi minore.

Dedicata al Conte Moritz von Lichnowsky (1).

Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck (Con vivacità, ma sempre con sentimento ed espressione) – *Nicht zu geschwind und sehr singbar vorzutragen* (Non tanto mosso e molto cantabile).

Composta nel 1814, pubblicata nel gennaio 1815, questa Sonata inaugura una novità che, fortunatamente, non durerà a lungo: l'indicazione dei tempi con terminologia tedesca, anzichè italiana. Per spiegare questa innovazione basta riferirsi all'anno di composizione. Siamo nel periodo del declino napoleonico e della corrispondente riscossa del nazionalismo tedesco, della quale darò notizie parlando dell'opera seguente (91). Vi fu allora una campagna di purismo tedesco che bandì una crociata contro l'uso di parole straniere, alla quale Beethoven, da buon patriota, aderì, sopprimendo la terminologia italiana da gran tempo tradizionale nel campo mondiale della musica. Ma siccome i termini italiani avevano un preciso significato convenzionale al quale i vocaboli tedeschi non potevano esattamente corrispondere, la novità dette luogo a incertezze e confusioni di interpretazione, così che lo stesso Beethoven tornò, dopo breve parentesi, alla terminologia italiana. In alcune opere (per esempio nelle Sonate 101 e 109) la terminologia è bilingue.

La Sonata op. 90 sembra essere una delle poche opere di Beethoven a sicuro programma. Scrive il Casella:

> Secondo ciò che riferisce Schindler, Beethoven intitolava così il primo tempo di questa Sonata: *Lotta fra la mente ed il cuore*, e il Rondò: *Conversazione con la diletta*. Si sa, infatti, che il presente poema allude al matrimonio del conte Maurizio Lichnowky (al quale l'opera è dedicata) il quale, dopo mille esitazioni e difficoltà di famiglia, si era deciso a sposare la cantante viennese Stummer, che amava appassionatamente da molto tempo. Da ciò il carattere nobile, ardente, energico della prima parte, alla quale contrasta la dolcezza del Rondò, esprimente la serena monotonia di una felicità coniugale.

Quella felicità, aggiunge il d'Indy, che Beethoven aveva sognato invano per tutta la vita.

---

(1) Fratello di Carlo Lichnowsky.

Lo Scuderi non crede accettabile il racconto di Schindler perchè «non è nello spirito beethoveniano realizzare musicalmente un fatto che non sia per sua natura universale o trascendentale». Questa volta non vado d'accordo con l'acuto critico, perchè io ritengo vero l'opposto e cioè che è proprio dello spirito beethoveniano sollevare l'effimero all'universale. E poi c'è forse qualcosa di umanamente più universale dei dubbi e delle felicità che suscita l'amore?

Circa il valore musicale della Sonata, la Wartel scrive:

Nel primo tempo deve regnare una continua indecisione... C'è lotta, combattimento, inquietudine per la grande decisione da prendere... La seconda parte, che i tedeschi chiamano: *Profumo d'amore*, sembra una confidenza tenera e graziosa, timidamente sussurrata... Questa non è una sonata per tutti, essa si rivolge alle anime delicate... sembra addirittura che un numeroso uditorio la sciuperebbe.

Questa Sonata op. 90 chiude il ciclo della «seconda maniera» di Beethoven.

OPERA 91

La Vittoria di Wellington alla Battaglia di Vittoria.

Dedicata al Principe Reggente d'Inghilterra (Giorgio IV).

Marcia Rule Britannia – Marcia Marlborough – Appello e Marcia di carica (Allegro) – *Sinfonia di Vittoria* (Introduzione. Allegro ma non troppo – Allegro con brio).

Questa composizione sinfonica fu eseguita per la prima volta l'8 e il 12 dicembre 1813 a Vienna in un grande concerto (in cui fu data per la prima volta anche la Settima Sinfonia) a beneficio dei soldati austriaci e bavaresi feriti nella battaglia di Hanau contro i francesi. Il concerto era stato organizzato dal meccanico di Corte, I. N. Mälzel, l'inventore del metronomo, e appunto per lui Beethoven creò questa composizione intesa a glorificare la vittoria riportata, dal futuro trionfatore di Waterloo, sui francesi nel giugno 1813, per la quale la penisola iberica fu sottratta al dominio napoleonico. Il tema era stato suggerito a Beethoven dallo stesso Mälzel che voleva diffondere in Inghilterra un'altra sua invenzione, il «panarmonico» specie di orchestrone.

La *Battaglia di Vittoria* consta di due parti: una descrittiva, in cui si rendono con uno straordinario apparato strumentale (il crepitio delle fucilate viene imitato con le raganelle) i diversi rumori della battaglia, e la celebrazione della vitto-

ria, in cui, a significare il giubilo dei popoli, sono introdotti i vari inni nazionali, fra cui spicca particolarmente l'inglese. È insomma, un pezzo di grande effetto, benchè per intrinseco valore non possa reggere al confronto con la settima Sinfonia (Hellinghaus).

La sinfonia trionfale contiene tracce di genio, che mai possono mancare a questo potente compositore, vi regna talvolta un vero trionfo della vittoria: il *God save the King* vi è inserito e accompagnato in un modo originale e potente (Weber).

L'aria di Marlborough, proposta dapprima in *do maggiore*, riappare alla fine del quadro della battaglia, umiliata, frantumata, in segno di disfatta, 6/8 *si minore*. Questa intenzione è altamente drammatica (Lenz).

Questa famosa esecuzione ebbe anche la caratteristica che vi parteciparono, nelle più umili parti, uomini illustri, tra i quali Antonio Salieri. Ciò risulta dal seguente passo della lettera di ringraziamento collettivo che Beethoven indirizzò ai suoi collaboratori:

È mio dovere esprimere i miei ringraziamenti a tutti gli egregi artisti che hanno voluto prestare il loro concorso ai concerti dati l'8 e il 12 dicembre a beneficio dei soldati austriaci e bavaresi feriti alla battaglia di Hanau.

Era una riunione di rari talenti, animati da uno zelo ardente per un fine sì elevato. Ciascun membro dell'orchestra, qualunque fosse il suo posto, cercava di contribuire, con una eccellente esecuzione, all'assieme dell'opera, e s'ispirava al pensiero ch'egli poteva essere utile alla sua patria colla sua arte.

Allorchè il Signor Schuppanzigh alla testa dei primi violini trascinava tutta l'orchestra col suo « giuoco» espressivo e pieno di fuoco, il Signor Salieri, primo Maestro di Cappella, non isdegnava, di indicare la battuta ai timpani e alle grancasse. I Signori Spohr e Mayseder, talenti straordinari, non si rifiutavano di suonare nel secondo rango, come i signori Siboni e Giuliani, due altre notabilità musicali.

La direzione dell'insieme mi era stata destinata, per la mia qualità di compositore; altrimenti io mi sarei messo a battere la gran cassa come il Signor Hummel, poichè soltanto l'amore della patria e il desiderio di venire in aiuto con tutte le mie forze alle vittime riempiva il mio cuore.

Il successo della *Battaglia*, diretta dallo stesso Beethoven, fu enorme e a proposito di tale esecuzione e di una seconda, eseguita il 29 novembre 1814, con la Settima Sinfonia (op. 92) e con un altro pezzo di circostanza, la cantata: *Il momento glorioso* (op. 136) (1), il Rolland ha osservato che le opere occasionali, certamente non degne di paragone con una Terza o con una Quinta Sinfonia, « contribuirono alla fama di Beethoven più che tutta l'altra sua musica». E ciò sarebbe comico se non fosse tragico. Ma è preferibile fermarci sul comico.

Su questo ciclo di musica «politica» di Beethoven vale la pena di aggiungere qualche illustrazione. Siamo nel periodo del declino napo-

(1) Vedi, appunto, all'op. 136 altri particolari sul famoso concerto del novembre 1814.

leonico e della riscossa nazionale tedesca, alla quale Beethoven partecipò con entusiasmo. Il Prod'homme, traccia il seguente quadro cronologico, molto opportuno perchè a taluni avvenimenti corrispondono composizioni di Beethoven:

4 marzo 1812. Trattato d'alleanza tra la Francia e l'Austria.
16 settembre 1812. Incendio di Mosca.
1° aprile 1813. Dichiarazione di guerra alla Prussia.
20-21 maggio 1813. Battaglia di Lützen, Bautzen e Wurzen.
21 giugno 1813. Battaglia di Vittoria in Ispagna, vinta da Wellington.
27 agosto 1813. Battaglia di Dresda.
17-18 ottobre 1813. Battaglia di Lipsia.
30 ottobre 1813. Battaglia di Hanau.
30 marzo 1814. Battaglia di Parigi.
3 aprile 1814. Prima abdicazione.
22 settembre-10 giugno 1815. Congresso di Vienna.
20 marzo 1815. Ritorno di Napoleone a Parigi.
18 giugno 1815. Battaglia di Waterloo.
22 giugno 1815. Seconda abdicazione.

A questo periodo storico corrisponde il ciclo politico della musica di Beethoven con la seguente produzione:

Dicembre 1813. La battaglia di Vittoria, *op. 91.*
Aprile 1814. Germanias Wiedergeburt (La Rinascita della Germania) *N. 193.*
Settembre-novembre 1814. Der glorreiche Augenblick (Il Momento glorioso) [per il Congresso di Vienna:, *op. 136*]
Luglio 1815. Es ist vollbracht (Consummatum est) [per la presa di Parigi] *N. 194.*

Come già il d'Indy, anche il Prod'homme commenta:

Queste composizioni di circostanza, oggi dimenticate, procurarono a Beethoven, presso un certo pubblico, più reputazione che le sue sonate, i suoi quartetti e le sue sinfonie.

OPERA 92

Settima Sinfonia, in la maggiore.

Dedicata al Conte M. von Fries.

Poco sostenuto. Vivace – Allegretto – Presto – Allegro con brio.

La Settima e Ottava Sinfonia sono state composte quasi simultaneamente nel 1812. La Settima, nel manoscritto, porta la data di maggio, l'Ottava la data di ottobre. La Settima, eseguita per la prima

volta l'8 dicembre 1813 nel concerto del quale ho parlato al numero precedente (op. 91), fu stampata nel 1816.

La « Gazzetta musicale» di Lipsia così ne parlava:

L'orchestra, diretta da Beethoven, suscitò un vero entusiasmo per la sua precisione e per il complesso dell'esecuzione. Ma fu soprattutto la nuova Sinfonia che ottenne un successo straordinario. Bisogna ascoltare questa nuova creazione del genio di Beethoven così bene eseguita, per comprenderne le bellezze, per gustarla intieramente. L'Andante (1) fu bissato e suscitò profonda commozione tanto negli intenditori, quanto nella massa del pubblico.

Molto discusso l'eventuale programma di questa Sinfonia. Pasdeloup nei suoi famosi Concerti parigini la intitolò addirittura: *Nozze villiche*, coi seguenti titoli preposti ai quattro tempi: *Arrivo dei villici*; *Marcia nuziale*; *Danze*; *Festino, orgia*.

Autore di tale interpretazione fu il Lenz. Ma trasformare in una Marcia nuziale il secondo tempo, che a molti uditori appare piuttosto una Marcia funebre, è sembrata cosa arbitraria, sebbene il titolo di Allegretto, dato dall'autore al secondo tempo, sia, alla sua volta, in contrasto con l'idea di una Marcia funebre (2). Per altri, si tratta di una celebrazione politica della riconquistata libertà germanica, per altri di una festa cavalleresca, oppure di una mascherata; un altro indicava nell'Allegretto una visita alle Catacombe ! Una delle più diffuse e accettate interpretazioni è quella di Wagner, per il quale la Settima è un'apoteosi della danza, ma bisogna aggiungere, col Chantavoine, che Wagner intende qui la danza nel senso più generale, più astratto del termine. Parole precise di Wagner:

Questa sinfonia è l'*apoteosi della danza* in se stessa; è la danza nella sua essenza superiore, l'azione dei movimenti del corpo, incorporati, nel medesimo tempo, nella musica.

Comunque, anche in questa Settima sembra indiscutibile lo schema di quasi tutte le opere di Beethoven: l'apoteosi della gioia della vita in contrasto con le avversità, aspetto quest'ultimo che nella Settima sarebbe rappresentato dall'Allegretto.

---

(1) Si tratta del famoso *Allegretto* che, come annoterò fra poco, stando allo stesso Schindler, era stato da Beethoven definito un *Andante*.

(2) Siccome il contrasto resta, anche se il tempo si dovesse definire come un Andante quasi Allegretto, non è inopportuno rilevare che in un'altra opera di Beethoven esiste un Allegretto che, viceversa, ha tutto l'aspetto di una marcia funebre, ed è la 5ª Variazione dell'op. 34.

A proposito in queste indicazioni di movimenti, i cui termini sono in contrasto col contenuto vedi la lettera al Mosel in data 1817 nella quale Beethoven rilevava l'inconveniente di pezzi musicali « che dicono il contrario della parola che indica il movimento». Vedi anche la sua lettera al Thomson in data 19 febbraio 1813.

A proposito dell'Allegretto merita di essere riassunta l'impressione dell'Ulibicheff. Per il critico russo non c'è da dubitare: l'Allegretto, che a suo parere costituisce invece un Andante (1), è una Marcia funebre. Non vi sono parole, egli scrive, per dirne la grandezza, la triste e mistica maestà. E in merito al « meno presto » del terzo tempo egli osserva che questa musica è romantica e cavalleresca: richiama le sponde del Reno e le storie leggendarie dei suoi castelli in rovina; ci fa udire il corno di Oberon che risuona tra i boschi; ci conduce nel feudale maniero ornato dai più gloriosi trofei, dai più poetici ricordi.

Ma, fra le tante interpretazioni di questa Sinfonia una delle più curiose è di data recente. Nel giugno 1939 essa fu eseguita al « Théatre de Chaillot » di Parigi quale musica di un balletto ideato dal coreografo Leonida Massine, il quale la interpretò come una rappresentazione della creazione del mondo ! Ecco i temi che il Massine tradusse in visioni plastiche:

Primo tempo: Azione dello Spirito sulla materia, spiriti del cielo, delle acque e delle piante, apparizione dell'uomo sulla terra. Secondo tempo (il famoso Allegretto): immagine del Dolore sulla terra con episodio finale del fratricidio di Caino. Terzo tempo: rappresentazione del Cielo, per mezzo di danze eteree.

Su questa « visione plastica » il lettore curioso cerchi la relazione, più agro che dolce, di Henry Bidou nel « Temps » del 17 giugno 1939.

OPERA 93

Ottava Sinfonia, in fa maggiore.

Allegro vivace e con brio – Allegretto scherzando – Tempo di Minuetto – Allegro vivace.

Composta nel 1812 ed eseguita per la prima volta nel 1813. Vedi l'opera precedente, 92.

L'Ottava Sinfonia è quella che offre motivo alle maggiori controversie dei critici. Indubbiamente essa costituisce un ritorno allo schema e alle forme settecentesche della Prima e della Seconda Sinfonia; essa è breve e lo stesso Beethoven la chiamò « Piccola Sinfonia ». Come mai questa « Piccola Sinfonia » collocata fra il ciclopico gruppo della Terza, Quarta, Quinta, Sesta, Settima e l'immensità della Nona ?

(1) Effettivamente lo Schindler afferma che Beethoven intendeva che l'indicazione del tempo significasse *Andante quasi allegretto* e il d'Indy si chiede perchè allora questo termine più preciso non figuri nelle edizioni.

Il contrasto è sempre apparso tale da spiegare come l'accoglienza dei pubblici all'Ottava, nel corso di oltre un secolo, sia stata fredda; essa è la meno eseguita, la meno nota delle nove Sinfonie.

Il Lenz, che è tra i pochi apologeti dell'Ottava, ha sostenuto la tesi che la semplicità di essa, la sua appartenenza al ciclo della Prima e della Seconda Sinfonia, è più apparente che reale. In queste ultime la vita è descritta nelle sue gioie ingenue; nell'Ottava c'è il sogno calmo di un uomo la cui vita ha cessato di essere calma. L'autore è giunto a quella fase nella quale si cerca la verità nell'*uomo*, anzi che *fuori* dell'uomo.

Analogo il giudizio del Soubies:

L'ottava sinfonia con la sua sovrana distinzione ci richiama, nella scienza più alta e più raffinata delle sue forme, il Beethoven felice e sorridente della giovinezza.

E il Grove:

Beethoven aveva allora quarantadue anni. In tutte le sue opere non esiste alcun altro esempio di quel cuore di bambino in petto d'uomo da paragonarsi con questa sinfonia. È certo un motivo di rallegramento il constatare che giunto alla sera del lungo e difficile periodo di vita, gli fosse dato di godere un tempo di tanto perfettamente cordiale e innocente gioia quale quella descritta nell'ottava sinfonia.

Wagner ha collocato l'Ottava al livello della Settima. Dell'Allegretto il Berlioz ha lasciato scritto:

È una di quelle produzioni alle quali non si può trovare nè modello nè corrispondente: è una cosa che cade dal cielo tutta intera nel pensiero dell'artista. È dolce, ingenua ... come il canto di due bimbi che raccolgono fiori sul prato in un bel mattino di primavera.

Ma sulla curiosa origine dell'Allegretto vedi il N. 205.

Nel complesso l'Ottava Sinfonia suscita un effetto gioioso. R. Rolland la definisce addirittura *Sinfonia umoristica* e in questo rasenta l'opinione dell'Ulibicheff, il quale crede che in parecchi punti l'opera abbia carattere umoristico. Tra l'altro egli interpreta le cadenze italiane dell'*Allegretto scherzando* come un'intenzionale satira dello stile rossiniano.

È anche da rilevare che l'Ulibicheff, trovandosi d'accordo, una volta tanto, col Lenz, esorta gli uditori a non lasciarsi troppo ingannare dall'apparente ritorno di Beethoven alla giovanile maniera mozartiana e segnala, viceversa, qua e là, e soprattutto nel finale, le prime apparizioni della terza maniera. Ma mentre il Lenz di ciò si compiace, l'Ulibicheff, avversissimo alla terza maniera, scrive addirittura che il finale dell'Ottava, « può essere considerato come l'inaugurazione della musica impossibile che Beethoven cominciava a sognare ».

In linea generale, la maggior parte dei critici conviene nel ritenere l'Ottava o come una sosta, o come un ponte gettato tra le Sinfonie precedenti e la sublimità metafisica della Nona.

Credo, infine, di non dover trascurare alcune particolarità. Per il d'Indy il trio del Minuetto, con quella sua frase di clarinetto, sembra evocare qualche burlesca parata da fiera. Nell'Allegro finale il tema del ritornello, che Beethoven tanto prediligeva da canticchiarlo spesso, è di Haydn, e più oltre in altra frase corrisponde al Canto nazionale ungherese di Hunyade.

OPERA 94

An die Hoffnung (Alla Speranza). testo dalla « Urania », di Tiedge, Lied con accompagnamento di piano.

Dedicato alla Principessa Kinsky

Poco sostenuto - Larghetto.

Composto e pubblicato nel 1816.

Nuova, più ampia versione (vedi op. 32) della bella poesia di Tiedge:

Una delle più potenti liriche di Beethoven, fra le più interessanti da studiare come stile; molto difficile, di superba ampiezza, questo *Lied* ha espressioni penetranti e nuove che saremmo tentati di definire wagneriane (Curzon).

OPERA 95

Quartetto per due violini, viola e violoncello N. 11, in fa minore.

Dedicato a N. Zmeskall.

Allegro con brio - Allegretto, ma non troppo - Allegretto assai vivace, ma serioso - Larghetto espressivo - Allegretto agitato.

Composto nel 1810 ed eseguito nel maggio 1814 in un concerto nel quale si dava per la prima volta anche il *Trio dell'Arciduca* [op. 97]. Vedi a questo numero. Fu pubblicato soltanto nel 1816. È l'ultimo Quartetto appartenente alla seconda maniera di Beethoven, e lo stesso autore lo definì *serioso*, nel senso di aver voluto, con esso, ridurre al minimo tutto ciò che non fosse elemento puramente musicale. La regola

del Quartetto, op. 95, scrive Helm, è la tragica brevità propria del drammaturgo.

Dell'Allegretto agitato finale, composto nello stesso anno dell'*Egmont*, scrive il Rolland che è « tutto impregnato di *Egmont* » tanto da potersi definire una « seconda *ouverture* dell'*Egmont*».

* * *

È uno dei più tragici quartetti di Beethoven. C'è, anche in esso, la lotta tra il dolore e la gioia, ma tutta l'opera è avvolta da un'atmosfera di grave mestizia. Io lo chiamerei il Quartetto dello Sconforto, espressione delle tante tragiche ore di isolamento, di persecuzione, di desolazione sofferte da Beethoven.

Nel primo tempo c'è, sì, la reazione, ma, contrariamente a tante altre opere, essa non è decisa, accentuata; è una voce di dolcissima, accorata rassegnazione, quasi senza speranza. L'anima si fa forza a credere e, più che a sperare, a sopportare.

Nel secondo tempo l'anima sembra incuorare se stessa; c'è lotta, ma dura, contrastata, e anche questo tempo si chiude, non col superamento, ma con la rassegnazione.

Il terzo tempo sembra accentuare la lotta contro il male e lo sconforto, ma, non ostante il ritmo vivace, l'atmosfera spirituale permane tragica, quasi lugubre. L'ascoltatore conferisca grande importanza a quella nota del violoncello che chiude il finale, come un segno che il dolore incombe tuttora minaccioso e tragico. Questa nota sigilla il significato di tutta l'opera, confermato anche da un altro fatto: questo Quartetto è l'unico privo di Adagio. C'è un Larghetto, c'è qualche parte degli altri movimenti (per esempio il finale del primo Allegro) che funziona come Adagio, ma la sostituzione è insufficiente. E la mancanza dell'Adagio qui si comprende, perchè nell'opera predomina lo sconforto, mentre gli Adagi, anche se mesti, come quello dell'op. 106, esercitano sempre nelle opere di Beethoven una funzione di superamento del dolore e quasi direi di catarsi.

Nella storia dell'opera beethoveniana, questo Quartetto è importantissimo appunto perchè, contrariamente a quasi tutte le altre composizioni, esprime lo sconforto senza speranza. Ma con rassegnazione.

Da questo sconforto senza speranza il Rolland crede di potere indicare la chiave biografica: il Quartetto esprimerebbe tutto il dolore di Beethoven per il mancato matrimonio con Teresa Malfatti. Allo stesso episodio, grave nella vita del Maestro, si riferirebbe il Lied *Wonne der Wehmut* op. 83, n. 1.

OPERA 96

Sonata per piano e violino N. 10, in sol maggiore.

Dedicata all'Arciduca Rodolfo.

Allegro moderato – Andante espressivo – Scherzo. Allegro – Poco allegretto.

Composta nel 1812, pubblicata nel 1816.

Questa bella, limpida opera, di difficilissima esecuzione tecnica, è l'ultima per piano e violino. Appartiene allo stile largo e potente della seconda maniera (Lenz). Il d'Indy considera questa Sonata come quella, fra tutte le opere di Beethoven, che più si accosta alla *Sinfonia pastorale*:

Fin dal primo tempo ci sembra di essere accarezzati da una lieve aura, e se per due volte truppe passano da lungi, si dimentica subito l'apparato di guerra davanti alla dolcezza del paesaggio rievocato. L'Adagio, in forma di *Lied* paragonabilissimo alla scena del ruscello della Sesta, è interrotto da una festa contadinesca. E qui per la prima volta, forse, Beethoven diventa descrittivo: la danza agreste, dal ritmo duro, quasi barbaro, è quasi fiancheggiata, come se fosse portata e rapita dai soffi del vento, dagli echi di un valzer cittadino.

OPERA 97

Trio per piano, violino e violoncello (detto: « dell'Arciduca »), in si bemolle.

Dedicato all'Arciduca Rodolfo.

Allegro moderato – Scherzo Allegro – Andante cantabile, ma con moto – Allegro moderato.

Composto nel 1811. Eseguito per la prima volta nel 1814. È il famoso *Trio dell'Arciduca* perchè dedicato all'Arciduca Rodolfo, il grande amico e protettore di Beethoven.

È il miracolo della musica d'assieme per piano, una di quelle creazioni complete che appaiono nell'arte di secolo in secolo (Lenz).

Dai Quaderni di Conversazione con Beethoven si rileva la seguente interpretazione che Schindler sottoponeva al grande autore, e non risulta che questi l'abbia disapprovata:

Il primo tempo è un sogno di felicità, di gioia perfetta e anche di una gaia scherzosità che ricorre con una ostinazione proprio beethoveniana; nel secondo tempo l'eroe è giunto al sommo della beatitudine, nel terzo la felicità si trasforma in emozione, sofferenza, pietà. A mio parere l'*Andante* è il più bell'ideale di celeste santità.

Il Lenz raccomanda tali indicazioni agli esecutori di « questa opera smisurata ».

A questa mirabile composizione si rannoda uno dei più commoventi episodi della vita di Beethoven, in quanto nel maggio 1814, eseguendolo, Beethoven appariva per l'ultima volta al pubblico come pianista, impedito in seguito dalla sua spaventosa sordità.

Vedi l'ultima nota all'op. 62.

OPERA 98

« An die ferne Geliebte » (All' amica lontana), sei Lieder per canto e piano, testo di A. Jeitteles (1).

Dedicato al Principe Lobkowitz.

N. 1. *Auf dem Hügel sitz'ich spähend.* – N. 2. *Wo die Berge so blau.* – N. 3. *Leichte Segler.* – N. 4. *Diese Wolken in den Höhen.* – N. 5. *Es kehret der Maien, es blühet die Au.* – N. 6. *Nimm sie hin denn, diese Lieder.*

Questa corona di Lieder è chiamata correntemente *Liederkreis*, dal sottotitolo aggiunto dall'editore Steiner di Vienna che li pubblicò nel 1816. I primi abbozzi si trovano nei quaderni d'appunti di Beethoven del 1815–16.

Nel 1817 la « Gazzetta » di Lipsia li giudicava tra i più belli che esistono.

Il Curzon osserva che questa op. 98 è il solo ciclo di *Lieder* scritto da Beethoven, un seguito di squisite ispirazioni intimamente legate

(1) L'autore del testo Aloïs Isidor Jeitteles era allora un giovane medico di ventidue anni che, più tardi, dette prova di eroismo professionale. Durante una epidemia di colera a Brünn, mentre altri medici e infermieri erano fuggiti, egli fece collocare il proprio letto nella corsia dei malati. Negli anni giovanili egli veniva pubblicando negli Almanacchi di Vienna dei poemetti che piacquero a Beethoven, il quale si congratulò con lui per la sua « felice ispirazione ».

da mirabili transizioni. Nel primo, l'amante, sulla collina, guarda lungi nello spazio dove è scomparsa l'amata e la invoca; nel secondo gli sembra di poterla seguire, ma è ripreso dallo scoraggiamento; nel terzo l'amante invoca gli uccelli, le nubi e li supplica di farsi messaggeri del suo lamento; poi egli più non pensa se non a descrivere l'oggetto del suo amore; infine invia i suoi canti alla amata, pregandola di accoglierli, e quest'ultima pagina è forse la più bella di tutte.

Aggiunge il Curzon che questo capolavoro ha profondamente impressionato gli storici di Beethoven.

Prendendo le mosse dalla *Sinfonia Pastorale*, il Belpaire, dopo avere osservato che senza dubbio il paesaggio in essa descritto non è quello renano, della giovinezza di Beethoven, ma quello austriaco, della maturità, non esclude tuttavia che anche nelle opere della maturità esistano riflessi della beata vita giovanile di Bonn. Questo medesimo sentimento egli ritrova in altre opere del Maestro, tre le quali il ciclo « An die ferne Geliebte»:

Un sentimento intimo e pieno di semplicità ispira ogni nota, soprattutto nella descrizione della rondine che si affretta verso il nido:

La rondine torna al letto ospitale
costruisce in fretta la stanza di sposa;
l'amore là dentro deve abitare.

... Tutto in questo Lied respira l'aria del paese natale, le gioie e le pene della famiglia, il sogno di un giovane di vent'anni ... Eppure questo ciclo di Lieder, così pieno di freschezza e di promesse primaverili, porta il n. d'op. 98 [anno 1816].

A proposito della connessione ciclica delle sei melodie, sistema che sarà poi largamente ripreso da Schubert e da Schumann, il Chantavoine osserva che nè Schubert, nè Schumann seppero realizzare l'unità d'ispirazione e la potenza sintetica della quale dà qui prova Beethoven.

Il *Liederkreis* ha sollevato nella critica l'importante questione sull'elemento vocale nelle opere di Beethoven. Scrive il Marx:

In questa composizione Beethoven si è completamente identificato col poeta; canto e declamazione fanno una cosa sola; impossibile cantar meglio e dire più giusto. L'uomo che ha creato questi incomparabili *Lieder*, il musicista che ha scritto questo dolce e penetrante idillio d'amore, conosceva tutte le risorse della voce umana. Non si potrebbe contestargli la capacità di metterle in opera entro i limiti fissati dall'arte del canto. Se in altre composizioni egli li ha superati, bisogna dire che per far ciò egli doveva avere ragioni profonde e decisive.

Dando ragione al Marx, e insistendo sulla normalità tecnica di questa op. 98, il Wilder ribadisce che tale normalità è un argomento perentorio contro coloro che negano a Beethoven la capacità di scrivere

musica vocale, e appunto a questo titolo egli insiste sulla presente opera troppo poco conosciuta.

Diverso il parere del Rolland. Riferendosi al sesto Lied del *Liederkreis*, che ha un inizio calmo e termina con un crescendo breve e violento, egli giudica che, per quanto vivo e affascinante sia l'interesse psicologico di queste ultime pagine, tuttavia la passione non rispetta abbastanza le esigenze vocali. E si capisce, egli aggiunge, il gemito del Maestro *Hofkammersänger* Max Friedlaender: « Beethoven sembra trascinato da un demone strumentale . . .; egli qui non sa finire bene e sciupa l'effetto con le ripetizioni». Tuttavia il Rolland commenta:

Giudizio del professionista, esteticamente esatto, ma in contrasto col giudice psicologico. Come avviene spesso in Beethoven, l'uomo irrompe nell'opera con la sua febbre, con le sue passioni, a detrimento, talvolta, della perfezione dell'opera in se stessa. Ma vi sono imperfezioni che aumentano il fascino di certi volti . . . Chi rinunzierebbe a questo erompere della passione che turba le linee e sconvolge l'armonia della conclusione del *Liederkreis ?*

Giuste parole. Ma quanto alle difficoltà vocali si potrebbe osservare al Rolland che simili preoccupazioni erano comprensibili nel periodo di tempo che da Beethoven giunge sino a Wagner, ma da Wagner in poi non so se sia sostenibile che le opere per canto di Beethoven (ben compreso, s'intende, il *Fidelio*) non rispettano le possibilità fisiche degli interpreti.

Dissente dal Rolland, e giunge alle stesse conclusioni degli altri critici sopra citati, il Liuzzi nell'ampio studio sulla musica vocale di Beethoven che ho riassunto all'op. 32.

Circa l'uso della voce nell'opera beethoveniana egli osserva:

Che Beethoven difettasse di iniziazione specifica a ben condurre la voce, è idea, per quanto assai ripetuta, che non ha fondamento. « Il buon canto è stato mia guida», ha scritto egli stesso; e la struttura di molte pagine vocali conforme ai modelli di questa o quella scuola, a cominciare dalla vecchia scuola di Berlino, pone sotto gli occhi siffatta iniziazione in modo fin troppo palese. Piuttosto è giusto pensare che il concetto del « buon canto » fosse in lui, e di buon'ora, ben altrimenti complesso ed esteso che non nella comune tradizione vocale: legato cioè agli sviluppi più liberi e più arditi del suo pensiero; transumanato, per così dire, ed elevato alla sfera della molteplice obbiettivazione strumentale. Perciò nel mondo estetico ch'egli si andava creando, tutto nutrito di linfe autoctone, la parola, in quanto, come valore espressivo, non gli apparteneva, rappresenta non già un coefficiente attivo, ma un limite, un peso, una resistenza.

Assai più ampia citazione merita il Liuzzi per quanto si riferisce al valore intrinseco e storico di questo mirabile ciclo, ma per comprendere il suo pensiero bisogna inquadrarlo nelle premesse generali che ho riassunto all'op. 32 e che prego il lettore di rileggere. Dopo avere ricor-

dato che la composizione risale al periodo nel quale Beethoven, dopo la breve fortuna delle composizioni occasionali per il Congresso di Vienna, è ricaduto in strettezze, scrollato da malattie e da affanni domestici, il Liuzzi accosta all'*Amica lontana* la sonata in la maggiore op. 101, entrambe « tessuto di visioni fuggevoli, di ricorrenti memorie», non esclusa quella dell'*Immortale Amata*. E continua:

Per la prima volta un ciclo di melodie su parole sorge in lui da una commozione segreta e viva, assorbe una necessità d'espressione, ed è consono, negli spiriti e nel nuovo organismo formale, all'opera che nello stesso momento l'artista edifica nel campo, così superbamente conquistato, della sonata. Ma se eccezionalmente una realtà spirituale unica nutre le due espressioni, non meno eccezionalmente in Beethoven, proteso sempre verso il futuro, codesta realtà tende le braccia ai sensi e ai fantasmi della giovinezza lontana. È lo spirito del Lied che informa anche la sonata op. 101: siffatto spirito, per Beethoven, è di reviviscenza, non di conquista.

Interrompo la citazione per chiedermi se l'acuta osservazione del Liuzzi circa le rievocazioni del passato in nuove forme, si verifichi soltanto per l'*Amica lontana* e per la sonata 101, e non anche per l'Ottava Sinfonia, nella quale l'apparente o reale ricorso allo spirito del primo stile, mentre la forma è del terzo, costituisce uno dei problemi più dibattuti dai critici.

Ma riascoltiamo il Liuzzi:

Stilisticamente il ciclo *All'amata lontana* si ricongiunge alle opere da camera dettate tra i venticinque e i trent'anni, ripensate negli episodi più ariosi e tersi delle prime sonate e dei quartetti op. 18, nell'andante del quintetto per pianoforte e fiati op. 16. Momento di cantabilità assorta, gonfia di tenerezza solinga e casta, chiare note d'aprile desiderose di luci calde e di raggi fecondi, risvegli d'anima innocente e fidente nella benignità della natura, intensi appelli ed una dedizione d'amore riempivano quelle pagine. E tornano a riempire con lo stesso palpito lirico, seppure appena velato, e con la medesima virtù di linguaggio temprato in una divina freschezza, le pagine in cui la storia ideale degli anni giovanili è ripercorsa un'ultima volta e l'immagine della creatura non mai raggiunta riceve l'ultimo saluto.

E il Liuzzi conclude:

Nonostante la sua rinunzia di massima a spezzare i vecchi schemi vocali, nonostante l'arresto in tronco delle esperienze che, a fianco di un Gellert e di un Goethe, promettevano altri e più splendidi frutti, Beethoven spalanca, una volta, una meravigliosa finestra sui futuri orizzonti della musica da camera coi canti *All'Amata lontana*. Qui non s'avverte più alcun distacco tra musica e poesia, nessuna rigidità nel comportamento reciproco ... Arbitro finalmente della propria espressione vocale, poichè tutta sua, spirito e suono, Beethoven sa allora infonderla in forma nuova. Ha in cuore una visione di tempi lontani: a quella parla il linguaggio della sua giovinezza che non ripeterà più. Ma all'arte consegna una corona non intrecciata da alcuno avanti di lui: il poema lirico svolto in episodi successivi, saldati l'uno all'altro da interludi strumentali; distribuito in ogni inflessione espressiva, con equilibrio

perfetto tra voce e strumento; conchiuso in sintesi armoniosa ed intensa da inobliate risonanze del tema iniziale. I canti *All'Amata lontana* sono il primo ampio sertо di Lieder in forma ciclica della letteratura musicale tedesca: il seme dal quale sboccierà la miglior lirica dell'Ottocento.

Testo originale (1).

N. 1. Auf dem Hügel sitz' ich spähend.

Auf dem Hügel sitz' ich sphähend
In das blaue Nebelland,
Nach den fernen Triften sehend,
Wo ich dich, Geliebte, fand.

Weit bin ich von dir geschieden,
Trennend liegen Berg und Tal
Zwischen uns und unserm Frieden,
Unserm Glück und unsrer Qual.

Ach, den Blick kannst du nicht sehen
Der zu dir so glühend eilt,
Und die Seufzer, sie verwehen
In dem Raume, der uns teilt.

Will denn nichts mehr zu dir dringen.
Nichts der Liebe Bote sein?
Singen will ich, Lieder singen,
Die dir klagen meine Pein!

---

(1) *Versione italiana:*

N. 1. Sul colle seggo spiando.

Sul colle seggo spiando
nell'azzurro paese nebbioso.
anelando ai prati lontani,
dove trovai te, mia diletta.

Da te sono molto lontano,
monti e valli stanno di mezzo
fra noi e la nostra pace,
fra la gioia nostra e il nostro duolo.

Ahimè, non puoi veder lo sguardo,
che ardente si volge a te,
ed i sospiri si disperdono
nello spazio che ci divide.

Nulla dunque vuol arrivare fino a te,
nulla vuol esser messaggero d'amore?
Voglio cantare, cantar canzoni
che ti narrino la mia pena!

Denn von Liedesklang entweichet
Jeder Raum und jede Zeit,
Und ein liebend Herz erreichet,
Was ein liebend Herz geweiht!

N. 2. Wo die Berge so blau.

Wo die Berge so blau
Aus dem nebligen Grau
Schauen herein,
Wo die Sonne verglüht,
Wo die Wolke umzieht,
Möchte ich sein!

Dort im ruhigen Tal
Schweigen Schmerzen und Qual.
Wo im Gestein
Still die Primel dort sinnt,
Weh so leise der Wind,
Möchte ich sein!

Chè svanisce dinanzi al canto
Ogni spazio ed ogni tempo.
Ed un cuore amante ottiene
ciò che un cuore amante consacra!

N. 2. Dove i monti azzurri.

Dove i monti azzurri
occhieggiano
di tra il grigior nebbioso,
dove il sole si spegne,
dove la nube si stende
esser vorrei!

Là nella valle quieta
tacciono i dolori e il tormento,
Dove tra il pietrisco
quieta la primula medita,
e il vento soffia lieve
esser vorrei!

Hin zum sinnigen Wald
Drängt mich Liebesgewalt,
Innere Pein.
Ach, mich zög's nicht von hier,
Könnt' ich, Traute, bei dir
Ewiglich sein!

N. 3. Leichte segler in den Höhen.

Leichte Segler in den Höhen,
Und du Bächlein klein und schmal.
Könnt me in Liebchen ihr erspähen,
Güsst sie mir viel tausendmal.

Seht ihr Wolken sie dann gehen
Sinnend in dem stillen Tal,
Lasst mein Bild vor ihr enstehen
In dem luft'gen Himmelssaal.

Wird sie an den Büschen stehen,
Die nun herbstlich falb und kahl,
Klagt ihr, wie mir ist geschehen,
Klagt ihr Vöglein, meine Qual!

Là verso il bosco sognante
violenza d'amore mi spinge,
interna pena.
Ahimè, nulla mi trarrebbe da qui,
se accanto a te, o cara,
potessi stare eternamente!

N. 3. Nubi lievi veleggianti sulle alture.

Nubi lievi veleggianti sulle alture
e tu ruscello piccolo e stretto,
potete adocchiare la mia diletta,
e salutarmela mille volte.

Voi nubi la vedete poi andare
meditando nella quieta valle;
fate che innanzi a lei sorga la mia immagine
nell'aerea sala del cielo.

Se poi sta tra i cespugli,
fulvi e spogli ora, d'autunno,
lamentate voi, o uccelletti,
lamentate i miei guai, il mio tormento!

Stille Weste, bringt im Wehen
Hin zu meiner Herzenswahl
Meine Seufzer, die vergehen
Wie der Sonne letzter Strahl.

Flüstr' ihr zu mein Liebesflehen,
Lass sie, Bächlein klein und schmal,
Treu in deinen Wogen sehen
Meine Tränen ohne Zahl!

N. 4. Diese Wolken in den Höhen.

Diese Wolken in den Höhen,
Dieser Vöglein munt'rer Zug
Werden dich, o Huldin, sehen.
Nehmt mich mit in leichtem Flug!

Diese Weste werden spielen
Scherzend dir um Wang' und Brust,
In den seid'nen Locken wühlen.
Teilt' ich mit euch diese Lust!

Quieti venti di ponente
recate alla prescelta dal mio cuore
i miei sospiri, che si disperdono
come l'ultimo raggio di sole.

Sussurra a lei il mio pianto d'amore,
ruscello piccolo e stretto,
falle scorger nelle tue onde
le mie lacrime senza numero!

N. 4. Queste nubi sulle alture.

Queste nubi sulle alture,
questo stormo lieto d'uccelli,
ti vedranno, o grazia mia,
Prendetemi con voi nel volo lieve!

Questi venti giocheranno,
scherzando intorno alla guancia e al seno,
frugheran tra i riccioli di seta.
Dividete con me questo piacere!

Hin zu dir von jenen Hügeln
Emsig dieses Bächlein eilt.
Wird ihr Blick sich in dir spiegeln,
Fliess' zurück dann unverweilt.

N. 5. Es Kehret der Maien, es blühet die au'.

Es kehret der Maien, es blühet die Au',
Die Lüfte, sie wehen so milde, so lau,
Geschwätzig die Bäche nun rinnen.

Die Schwalbe, die kehret zum wirtlichen Dach.
Sie baut sich so emsig ihr bräutlich Gemach,
Die Liebe soll wohnen da drinnen.

Sie bringt sich geschäftig von Kreuz und von Quer
Manch' weicheres Stück zu dem Brautbett hierher,
Manch wärmendes Stück für die Kleinen.

Nun wohnen die Gatten beisammen so treu,
Was Winter geschieden, verband nun der Mai,
Was liebet, das weiss er zu einen.

Da quei colli scende in fretta
questo ruscello verso te.
Il suo sguardo si specchierà in te,
fluisci indietro senza indugio !

N. 5. – Torna maggio, fiorisce la piana.

Torna maggio, fiorisce la piana,
sì tiepidi e dolci soffian i venti,
chiacchierando scorron ruscelli.

La rondine torna al tetto ospitale,
costruisce in fretta la stanza di sposa;
l'amor là dentro deve abitare.

Di qua e di là affaccendata,
qualche più morbido pezzo essa reca pel letto nuziale,
qualche boccone che riscalda e ristora i piccoli.

Abitano ora insieme gli sposi fedeli,
il maggio congiunge ciò che il verno divise,
sa riunire gli amanti.

Es kehret der Maien, es blühet die Au'.
Die Lüfte sie wehen so milde so lau.
Nur ich kann nicht ziehen von hinnen.

Wenn Alles, was liebet, der Frühling vereint,
Nur unserer Liebe kein Frühling erscheint,
Und Tränen sind all ihr Gewinnen.

N. 6. Nimm sie hin denn diese Lieder.

Nimm sie hin denn diese Lieder,
Die ich dir Geliebte sang,
Singe sie dann Abends wieder
Zu der Laute süssem Klang!

Wenn das Dämm'rungsrot dann ziehert
Nach dem stillen blauen See,
Und sein letzter Strahl verglühet
Hinter jener Bergeshöh',

Und du singst, was ich gesungen,
Was mir aus der vollen Brust
Ohne Kunstgepräng' erklungen,
Nur der Sehnsucht sich bewusst,

Torna maggio, fiorisce la piana,
sì tiepidi e dolci soffian i venti,
io solo non posso andar via.

Primavera riunisce tutti gli amanti,
ma primavera non c'è pel nostro amore,
e lacrime sono tutto il suo premio.

N. 6. Accogli, dunque, questi canti.

Accogli dunque questi canti,
che cantai a te diletta;
torna poi a cantarli a sera
al dolce suono del liuto!

Quando scende il crepuscolo
sul quieto azzurro lago,
e il suo ultimo raggio si spegne
dietro quell'altura,

e tu canti, ciò che ho cantato,
ciò che mi uscì
senz'arte dal petto,
della sua nostalgia solo cosciente,

Dann vor diesen Liedern weichet,
Was geschieden uns so weit,
Und ein liebend Herz erreichet,
Was ein liebend Herz geweiht.

OPERA 99

Der Mann von Wort (L'uomo di parola), Lied per canto e piano, testo di Kleinschmid.

Pubblicato nel 1813.

OPERA 100

« Merkenstein », Lied a due voci con accompagnamento di piano, testo di J. B. Rupprecht.

Ballata a due voci per glorificare il castello di Merkenstein, composta nel 1814, pubblicata nel 1816. Sulle stesse parole Beethoven ha composto un'altra melodia per una voce sola. Vedi N. 265.

Merkenstein è un antico romanticissimo castello presso Baden a metà altezza di un monte, dal quale si gode un magnifico panorama. La poesia fu scritta dal Rupprecht e dedicata « in segno di profonda devozione » al Maresciallo Giuseppe Carlo, Conte di Dietrichstein.

Testo originale:

Merkenstein.

Merkenstein, Merkenstein!
Wo ich wandle, denk' ich dein.
Wenn Aurora Felsen röthet,
Hell im Busch die Amsel flötet,
Weidend Heerden sich zerstreun,
Denk' ich dein,
Merkenstein!

Versione italiana:

Merkenstein, Merkenstein!
a te penso ovunque io sono,
Se le rupi tinge Aurora
e nel folto il merlo fischia,
e le greggi nei prati si sparpagliano,
penso a te,
Merkenstein.

Allora svanisce innanzi ai canti
la lontananza che ci divide
e ad un cuore amante giunge
ciò che un cuore amante consacra.

Merkenstein, Merkenstein!
Bey des schwühlen Mittags Pein
Sehn' ich mich nach deinen Gängen,
Deinen Grotten, Felsenhängen,
Deiner Kühlung mich zu freun,
Merkenstein!
Merkenstein!

Merkenstein, Merkenstein!
Dich erhellt mir Hespers Schein:
Duftend rings von Florens Kränzen
Seh' ich die Gemächer glänzen,
Traulich blickt der Mond hinein!
Merkenstein!
Merkenstein!

Merkenstein, Merkenstein!
Dir nur hüllt die Nacht mich ein.
Ewig möcht' ich wonnig träumen
Unter deinen Schwesterbäumen,
Deinen Frieden mir verleihn,
Merkenstein!
Merkenstein!

Merkenstein, Merkenstein!
Weckend soll der Morgen seyn!
Lass uns dort von Ritterhöhen
Nach der Vorzeit Bildern spähen,
Sie so gross, und wir – so klein!
Merkenstein!
Merkenstein!

Merkenstein, Merkenstein!
Höchster Anmuth Lustverein!
Ewig jung ist in Ruinen
Mir Natur in dir erschienen;
Ihr, nur ihr mich stets zu weih'n,
Denk' ich dein,
Merkenstein!

Merkenstein, Merkenstein!
Dall'afoso meriggio infastidito,
rimpiango i tuoi sentieri,
e le grotte e i dirupi,
penso alla gioia della tua frescura,
Merkenstein!
Merkenstein!

Merkenstein, Merkenstein!
D'espero il raggio a me ti scopre.
Olezzanti dei serti di Flora,
vedo splender le sale;
confidente vi guarda la luna;
Merkenstein!
Merkenstein!

Merkenstein, Merkenstein!
solo per te mi avvolge la notte.
Eternamente vorrei con gioia sognare
all'ombra dei tuoi alberi fraterni,
alla tua dolce quiete affidarmi,
Merkenstein,
Merkenstein!

Merkenstein, Merkenstein!
Il nuovo giorno ben ci desterà!
Mostraci degli insigni cavalieri
le immagini passate,
lor tanto grandi, noi così piccini;
Merkenstein!
Merkenstein!

Merkenstein, Merkenstein!
sede lieta di leggiadria!
Dalle rovine giovane e immortale,
m'è apparsa in te Natura;
consacrandomi ad essa, ad essa sempre,
penso a te,
Merkenstein!

Dal «*Selam. Ein Almanach für Freunde des Mannigfaltigen*», *hg. von J. F. Castelli. Fünfter Jahrgang.* Wien, 1816).

LE ULTIME CINQUE SONATE PER PIANO

Le ultime cinque Sonate per piano, op. 101, 106, 109, 110, 111, fanno esattissima rispondenza agli ultimi cinque Quartetti.

Le due meravigliose pentarchie segnano entrambe, col grande dittico sinfonico della *Messa* e della *Nona*, la terza ed ultima maniera di Beethoven. Anzi sono le Sonate e non i Quartetti che aprono il periodo della terza maniera, in quanto esse risalgono alle date 1815–1823, mentre i Quartetti sono del periodo 1824–1826.

Alle ultime Sonate si può estendere ciò che dirò degli ultimi Quartetti. Delle Sonate, in modo specifico, ha lasciato scritto il Lenz:

Si potrebbe paragonare la terza maniera di Beethoven alla seconda parte del *Faust* di Goethe. Il complesso di questo stile, di queste idee così eccezionali sta alla seconda maniera, come la seconda parte della grande concezione di Goethe sta alla prima. È il genio che costruisce il cielo dei propri sogni. Gli affetti presenti non esercitano più la loro influenza di primo piano; il poeta si sofferma dinanzi ad essi, come a un ricordo. La terza maniera di Beethoven è un giudizio portato sul cosmo umano, ma non più una partecipazione alle sue impressioni.

E il Bellaigue, opportunamente citato dal Prod'homme:

Esse ci superano per l'altezza delle idee e per l'ampiezza, talvolta smisurata, dello svolgimento; esse ci stupiscono e possono addirittura spaventare innanzi tutto per la libertà. Qualsiasi elemento, a cominciare dal più semplice di tutti, la melodia, qualsiasi forma, variazione o fuga (op. 106 e 109), non soltanto risultano innalzati ma, in certo modo, prodigiosamente dilatati, a meno che, per un miracolo inverso, il pensiero, anzi che sfrenarsi, si chiuda, un'ultima volta, nella concisione classica (op. 111, primo Allegro) e si condensi ancor più rapidamente nello scorcio di un recitativo o di un arioso.

La grandezza, in certo modo morale, della musica aumenta, nelle ultime Sonate, di quest'altra grandezza che si potrebbe chiamare specifica. Le storielle inventate da Haydn per destare la propria immaginazione non sono che favole da bambini a paragone dei pensieri profondi, degli avvenimenti tragici, dei capolavori di Platone, di Shakespeare e di Goethe, dai quali Beethoven traeva l'alimento del suo spirito. l'eccitamento della propria sensibilità.

. . . Tanto in estensione quanto in profondità queste opere supreme sono, per così dire, al limite. Non è possibile immaginare altro al di là. Carlyle definiva la musica «una specie di parola inarticolata e insondabile che ci conduce ai limiti dell'infinito nel quale ci lascia per un istante sprofondare lo sguardo». Qui ci conducono le ultime Sonate di Beethoven e qui ci lasciano.

Sempre in merito a queste ultime Sonate deve essere ricordata la venerazione che per esse manifestò Wagner negli ultimi anni di sua

vita. Per la loro novità e per le enormi difficoltà tecniche alle quali i pianisti contemporanei non erano allenati (proprio come nel caso del *Tristano e Isotta* per i cantanti) Wagner non aveva mai potuto udire l'esecuzione delle ultime Sonate. Ciò gli fu possibile quasi all'estremo di sua vita, grazie soprattutto a Liszt, e il suo stupore, la sua ammirazione furono addirittura commoventi. Egli, genio, aveva adorato Beethoven, il suo dio, per tutta la vita. E Beethoven, l'infelice Beethoven, riservava a lui che, dopo aver avuto ben altra fortuna nella vita, era giunto alla dura vecchiaia, il dono di un'altra, ultima gioia.

Due anni prima della sua morte, Wagner udì, eseguita da Rubinstein, la grande Sonata op. 106, il cui primo tempo gli procurò una gioia illimitata:

> Che cosa si potrebbe mettere a confronto ? Si è come introdotti nella fucina dell'essenza delle cose. Quale grido di passione sino al momento in cui s'apre quella fucina ! Lo stesso Shakespeare è inferiore al paragone perchè ciò che egli ha creato dipende troppo dalla miseria del mondo; tutto in lui è realtà, terribile eguaglianza della vita, vero spettro dell'esistenza, mentre in Beethoven tutto è idealizzato, è pura trasfigurazione . . . Pensare che ciò non sarebbe stato scritto che per il piano ed eseguirlo dinanzi a una folla sarebbe una pura assurdità.

E concludeva: « Beethoven ha scoperto un nuovo mondo ».

A chiusura di queste premesse sulle cinque ultime Sonate credo opportuna un'avvertenza per i cultori di musica non professionisti. Siamo tutti d'accordo che Beethoven, se è il più intellettuale, il più filosofico dei musicisti, ha però molte composizioni accessibili anche al medio e infimo pubblico. Certe sue composizioni, per esempio, l'*Eroica*, la *Pastorale*, la *Patetica*, il *Chiaro di Luna*, l'*Appassionata*, possono essere gustate anche dai frequentatori della musica per banda, così come il più sordo alla poesia non potrà non capire gli episodi danteschi della Francesca e dell'Ugolino.

Altre composizioni possono essere comprese soltanto da un pubblico più raffinato. Alludo agli stessi ultimi cinque Quartetti che da parecchio tempo hanno già conquistato le sale della musica da camera.

Per le ultime cinque Sonate la cosa è diversa. Per penetrarne la superiore bellezza occorre un lungo allenamento. Anche a un orecchio bene esercitato esse possono sembrare incomprensibili e, addirittura noiose. La cosa non deve sorprenderci, se ricordiamo che persino il Lenz, come vedremo a suo luogo, giunse a ritenere noioso e scolastico il secondo tempo della Sonata op. 101.

Esorto i volonterosi a udire e riudire le ultime cinque Sonate, talune pagine degli ultimi cinque Quartetti e della *Messa solenne*. Esse rispecchiano uno stato d'animo, un pensiero, una sfera spirituale, una

combinazione di suoni che, nel campo della musica, *non esistevano prima di Beethoven* e che, in un certo senso, si ritrovano soltanto, come pallida eco, in Brahms, in Wagner e in Debussy. Per esse si può veramente parlare di una « quintessenza», nella quale la musica costeggia paurosamente la sfera meno musicale del mondo: l'astrazione.

Il paragone che è stato fatto tra la produzione anteriore di Beethoven e le ultime Sonate col primo e col secondo *Faust* è legittima.

Ben si può, dantescamente, dire che se questa produzione di Beethoven riuscirà dura

> nel primo gusto, vital nutrimento
> lascerà poi, quando sarà digesta.

E poichè cito l'Alighieri, aggiungo che, per le estreme opere di Beethoven, vale il paragone non solo con Goethe, ma anche con Dante.

Lo studioso di Beethoven non cada nello stesso errore nel quale sono incorsi esegeti, anche insigni, di Dante, quello, cioè, di considerare come zeppe noiose le disquisizioni teologiche della *Divina Commedia*. Senza di esse la *Commedia* non sarebbe quella che è: un complesso armonico che rispecchia la totalità dell'universo, il massimo poema del mondo.

Anche Beethoven, *musicalmente parlando*, ha una sua teologia che deve essere ammessa, studiata e compresa. Chi questo non può o non vuol fare, non ha diritto di dettar sentenze in fatto di ermeneutica beethoveniana e di esegesi musicale (1).

---

(1) Sul valore poetico delle ultime Sonate di Beethoven merita di essere segnalato questo passo di un articolo di « Arion» nella « Nuova Antologia» del 1° gennaio 1943.

« Abbiamo un *moderato cantabile*, molto espressivo ad apertura dell'op. 110, e nell'op. 109 un vivace ma non troppo, alternato con un adagio espressivo. La presenza di due indicazioni dinamiche nel corso d'un solo tempo è un particolare che ci addita un altro carattere dell'ultimo Beethoven: l'ingigantimento dei temi in ricchi complessi tematici, tali da richiedere per ognuno diverse indicazioni espressive. Non sono più due elementi che si fondono a costituire l'organismo sonatistico, ma sono due mondi compiuti, con particolari orizzonti, con una loro dialettica di interne opposizioni, che si fronteggiano. In singolare contrasto con questa crescente complessità dell'edificio formale e con l'uso spesso compiaciuto e ostentato del contrappunto, il linguaggio affetta a tratti una nudità e una modestia che non si erano più riscontrate dopo le primissime opere giovanili: esso si affida unicamente al fascino della melodia, posata con superba trascuratezza sopra accompagnamenti addirittura banali. Ciò avviene almeno due volte nell'op. 110: nel primo tempo e in quel patetico arioso dolente che, sopra un convenzionale sfondo d'accordi ribattuti in terzine, s'eleva sublime e trova confronto solo nel calmo strazio e nei nudi valori lineari di qualche Crocifissione giottesca. È questo – col recitativo che immediata-

OPERA 101

Sonata per piano N. 28, in la maggiore.

Dedicata alla Baronessa Dorotea von Ertmann.

Etwas lebhaft, und mit der innigsten Empfindung (Allegretto ma non troppo) – *Lebhaft marschmässig* (Vivace alla marcia) – *Langsam und sehnsuchtsvoll* (Adagio ma non troppo, con affetto) – *Geschwind, doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit* (Allegro).

Terminata nel novembre 1816, pubblicata nel febbraio 1817.

Con questa Sonata ha inizio la «terza maniera» di Beethoven.

Si attribuisce a Schindler l'affermazione che Beethoven avrebbe conferito ai quattro tempi della Sonata i seguenti titoli: 1. *Sentimenti di sogno*; 2. *Invito all'azione*; 3. *Ritorno dei sentimenti di sogno*; 4. *L'azione*. Si possono accettare perchè, in sostanza, corrispondono alle indicazioni tecniche. Nessuna contraddizione, ad esempio, tra *Invito all'azione* e *Vivace alla Marcia*.

Il primo tempo, osserva il Prod'homme, ha due temi diversi, ma non in forte contrasto; è una specie di fantasticheria di genere pastorale. Il secondo tempo ha l'andamento di una marcia solenne, interrotta da un trio più calmo, cui segue la ripresa della marcia. Il terzo tempo è uno degli Adagi più melanconici e commoventi di Beethoven e termina con una catena di trilli, preannunziatori dell'ultimo tempo, l'Allegro. Nel complesso della Sonata, lo Scuderi e il Prod'homme riconoscono un'anticipazione del romanticismo di Schumann.

Non si può fare a meno di segnalare che il Lenz, ardente apologeta della terza maniera di Beethoven, mentre esalta l'eccezionale importanza di questa Sonata, formula singolari riserve sul secondo tempo:

> Vi è in esso troppa ricerca scolastica per lasciar posto alle idee... Non gustiamo questo pezzo e non abbiamo incontrato una sola persona che l'abbia gustato.

Credo che in questo caso il Lenz non sia stato assistito dal suo solito eccezionale acume. Apparentemente il *Vivace alla Marcia* potrà sembrare di forma e di andamento scolastici, ma sostanzialmente è del più pro-

---

mente precede – uno di quei passi strumentali ove in Beethoven si manifesta l'ansia della parola (basta pensare, per un riscontro, alla Nona Sinfonia e alla Sonata per pianoforte op. 31 n. 2). Il meccanismo della tastiera viene sollecitato, interrogato in un vasto arpeggio che poi si articola in vera e propria recitazione, fino a sospendersi in una nota ventinove volte ripetuta con sincopi interne: attimo miracoloso, nel quale l'anima pare affacciarsi alla luce attraverso una stentata sillabazione».

fondo e rivoluzionario Beethoven, e in questa recondita antitesi consiste la sua originalità. Come in tutta la Sonata, anche qui, in questo secondo tempo, c'è una nuova metafisica musicale, affidata a elementi presso che imponderabili (pause, misure di ritmo, assonanze e smorzature speciali) le quali, dietro a un primo stato d'animo esteriore, ne creano un secondo interiore, ad avvertire il quale, appunto perchè intrecciato e quasi direi immedesimato nella forma comune, occorre un allenamento spirituale adeguato.

Questa osservazione vale per tutto il Beethoven della terza maniera e specialmente per le Sonate, nelle quali più palese è l'avventurarsi del Beethoven degli ultimi anni in un mondo musicalmente inesplorato.

Rammenta lo Schindler che questa Sonata fu eseguita durante un concerto organizzato da Schuppanzigh, alla presenza del sublime autore:

> Ne fu esecutore un distintissimo dilettante, Steiner von Felsburg che la suonò secondo le intenzioni di Beethoven che volle guidarlo nello stile e nella poesia con le quali dovevano essere interpretati il primo e il terzo tempo, difficilissimi.

A proposito del finale, il Casella scrive:

> Vediamo qui, per la prima volta, una delle più essenziali innovazioni del terzo stile beethoveniano: l'introduzione della *fuga* nella *Sonata*, come elemento vivificatore di una forma, della quale il genio di Beethoven sembrava già avere esaurite tutte le possibilità. Dall'abbandono definitivo del vecchio *Rondò* – portato ad insuperabile grandiosità e magniloquenza nell'op. 53 – e dall'adozione della *fuga* (ed altresì della *grande variazione*), vediamo oggi scaturire questo mirabile finale, cui saranno degno seguito la formidabile *fuga* dell'op. 106, il *tema variato* dell'op. 109, la *doppia fuga* dell'op. 110, e l'*arietta* dell'op. 111.

Il Liuzzi afferma l'esistenza di una parentela fra questa Sonata e le liriche all'*Amica lontana*, op. 98. Vedi a tale numero. Giova anche aggiungere che essa fu definita «la Sensitiva» da A. Marx.

Alla Sonata op. 101 è connesso uno dei più commoventi episodi della biografia di Beethoven. Essa è dedicata alla Baronessa Dorotea Ertmann, allieva di Beethoven, considerata, da tutti i contemporanei, come la massima interprete delle opere del Maestro, il quale, per suo conto, la chiamava addirittura: *Dorotea-Cecilia* (1). La stessa Ertmann ha lasciato scritto:

> Mai dimenticherò il vivo e profondo interessamento che Beethoven ebbe per me e per i miei cari. Quando mi morì il mio unico bambino, non potei perciò capacitarmi come non fosse venuto a farmi le sue condoglianze. Finalmente venne, dopo ch'eran trascorse già parecchie settimane. Mi salutò con un cenno del capo, si sedette

(1) E *Dorotea-Cecilia* viene chiamata familiarmente dai beethoveniani questa Sonata op. 101.

al piano e cominciò a sonare. Sonò per parecchio tempo. Chi mai potrebbe descrivere la sua musica ? Mi pareva d'udire i cori degli angeli, che accompagnassero il mio bambino nelle regioni dell'eterna luce. Quand'ebbe finito, mi strinse la mano con una espressione d'infinita mestizia, e senza dir parola, se ne andò com'era venuto ...

OPERA 102

Due Sonate per piano e violoncello, N. 4 e 5.

Dedicate alla Contessa Maria von Erdödy.

Nell'estate del 1815 il violoncellista Linke del Quartetto Schuppanzigh, carissimo a Beethoven, era ospite della contessa Erdödy, non meno cara al Maestro, il quale, abitando nella vicina Baden e recandosi spesso alla villa, pensò di procurare una bella sorpresa alla contessa e al suo « maledetto violoncello », componendo queste due Sonate, le quali, non dimentichiamolo, appartengono alla terza maniera di Beethoven. Nel 1818 la « Gazzetta » di Lipsia le giudicava negativamente. Ma sei anni più tardi era assalita da un dubbio:

Non abbiamo mai potuto gustare queste due Sonate, ma forse esse sono un anello necessario nelle creazioni di Beethoven per condurci dove la mano sicura del maestro voleva farci pervenire.

Commenta il Lenz: « Questo è l'esatto modo di vedere ». Il fatto è che per molti anni anche queste due Sonate hanno subito il destino di quasi tutte le opere della terza maniera: altezza di pensiero, novità rivoluzionaria della forma, difficoltà tecniche ne hanno impedito la diffusione e ha ragione l'Albini nel ritenere che a ciò abbiano contribuito i violoncellisti stessi:

i quali, salvo rarissime eccezioni, preoccupandosi, più che altro, dell'effetto immediato sul pubblico, preferiscono sempre la chiara e vibrante Sonata in la maggiore a queste due ultime per le quali occorre una lunga preparazione e una facoltà interpretativa non comune.

N. 1 (in do maggiore).

Andante - Allegro vivace - Adagio - Allegro vivace.

L'Andante è una malinconica e mesta melodia, in contrasto con l'Allegro, forte ed energico: il solito dualismo beethoveniano. L'Adagio ci riporta al motivo dolorante del primo tempo, cui segue l'antitesi del trionfante Allegro finale, a proposito del quale osserva l'Albini che,

per conseguire il nobile scopo di amalgamare le due parti, Beethoven ha danneggiato il carattere individuale dei due strumenti, i quali diventano, è vero, una cosa sola, ma, così uniti, non sempre corrispondono ugualmente nella sonorità e nell'espressione. In ispecie la sonorità del violoncello, quando l'esecuzione non sia ben preparata ed equilibrata, può riuscire insufficiente e senza vibrazione.

N. 2 (in re maggiore).

Allegro con brio - Adagio - Allegro - Allegro fugato.

Il primo Allegro, osserva l'Albini, coi salti d'ottave e di decime, con le frequenti modulazioni, fa vedere che ci troviamo di fronte a qualche cosa di nuovo, mai ancora incontrato nelle Sonate precedenti. Questo primo tempo è un voluto potente contrasto di *fortissimi* e di *pianissimi* che ci conduce quasi impreparati all'Adagio, una delle più belle creazioni di Beethoven, di carattere religioso, solenne, che si alterna con un corale, dileguandosi misteriosamente nella cadenza. Si inizia il fugato con un potente dialogo tra i due strumenti, ricco di accenti e di ritmi assolutamente moderni.

OPERA 103 (1)

Ottetto per due oboi, due clarinetti, due corni e due fagotti, in mi bemolle.

È il primo pensiero musicale, la prima versione del Quintetto op. 4.

Le idee melodiche e ritmiche, semplici e gradevoli, rivelano l'intenzione di comporre semplicemente un'opera gradevole. Il Minuetto, tuttavia, fa già presagire il Beethoven degli Scherzi (Prod'homme).

Il Wyzewa va più oltre, affermando che nel Finale si presenta il Finale dell'ultima Sonata per piano e violino (op. 96) e il « divino Andante » del Quartetto op. 95.

---

(1) In qualche catalogo questo n. 103 è attribuito al Lied *Abendlied* la cui definitiva classifica è il n. 253.

OPERA 104

Quintetto per due violini, due viole e un violoncello, in do minore.

È l'adattamento per Quintetto del Trio op. 1, n. 3, del quale Beethoven parla in una lettera al Ries in data 30 aprile 1819.

OPERA 105

Sei Temi variati per piano solo o con accompagnamento di flauto o di violino, in due fascicoli.

Fasc. I. – Aria scozzese. Andantino quasi Allegretto. – 2. Aria scozzese. Allegretto scherzoso. – 3. Aria austriaca. Andantino.
Fasc. II. – Aria scozzese. Andante espressivo assai – 5. Aria scozzese. Allegretto spiritoso. – 6. Aria scozzese. Allegretto piuttosto vivace.

Temi « facilissimi da eseguire», composti nel 1818–19 e pubblicati nel 1819.

OPERA 106

Grande Sonata per piano N. 29, in si bemolle maggiore (Grosse Sonate für das Hammer-Klavier).

Dedicata all'Arciduca Rodolfo.

Allegro – Scherzo. Assai vivace –
Adagio sostenuto. Appassionato e con molto sentimento (Largo) –
Allegro risoluto (Fuga a tre voci con alcune licenze).

Composta, in parte, nel 1817 e 1818 a Mödling, piccolo villaggio, a pochi chilometri da Vienna, prediletta villeggiatura di Beethoven. La sua composizione è contemporanea alla *Messa solenne*, ed è anche contemporanea al più duro e triste periodo della vita di Beethoven: quello della lunga, estenuante controversia per la tutela del nipote Carlo.

A proposito di questa grande Sonata vale la pena di rievocare la dolorosa lettera di Beethoven a Ferdinando Ries in data 19 aprile 1819. Il Ries, residente a Londra, si dava pena di collocare a Londra le opere di Beethoven stretto da urgente bisogno di denaro, ma provava difficoltà, specie per la Sonata op. 106. E Beethoven gli rispondeva:

Se la Sonata non conviene a Londra, potrei mandarvene un'altra, oppure potreste omettere il Largo e cominciare subito con la Fuga, o mettere come primo pezzo l'Adagio, come terzo lo Scherzo e il Largo, poi l'Allegro risoluto. Vi affido la cura di fare come giudicherete meglio. La Sonata è stata scritta in circostanze urgenti. In realtà è duro scrivere quasi per avere del pane. Sono ridotto a questo.

Pubblicando la lettera il Ries commentava: « Quale varietà di progetti ! Quale libertà ! Era un presentimento delle difficoltà che attendevano il collocamento di quest'opera ?».

Sì, ma è tremendo pensare a un Beethoven che, per fame, si adattava a scompaginare l'architettura della meravigliosa Sonata. E ringraziamo gli dèi che non si sia verificato anche per essa lo scempio inflitto alle op. 53 e 130, divenuto, anche di fronte agli indifferentissimi posteri, degni, in questo, dei contemporanei di Beethoven, un fatto compiuto.

*
* *

Questa è la Sonata chiamata per antonomasia del *Hammer–Klavier*. Sempre in base a quel tale purismo nazionalista, del quale ho parlato a proposito dell'op. 90, Beethoven, sopprimendo la parola pianoforte, aveva già adoperato la parola *Hammer–Klavier*. Egli ritornò poi alla parola italiana e il termine tedesco era destinato a restare come titolo convenzionale dell'op. 106, chiamata anche, per la sua eccezionale vastità, la Sonata–gigante, la Sonata–mostro, la Sonata–Sinfonia.

Nonostante le gigantesche proporzioni (l'esecuzione dura quasi un'ora) e le forme nuove, Beethoven in questa composizione segue ancora, coi suoi quattro tempi, il piano tradizionale che nelle tre Sonate seguenti non rispetterà più.

La Sonata op. 106 viene unanimemente considerata come l'ultima Tule, l'Imalaia, della musica per piano. Per la sua lunghezza, per le sue difficoltà tecniche, i maggiori pianisti coetanei rinunziarono ad eseguirla. Essa fu rivelata parecchio tempo dopo la morte di Beethoven, in Germania da Clara Schumann, in altri paesi da Arabella Goddard e da Mortier de Fontaine, e in tutto il mondo poi dal grande Liszt (1).

(1) Colgo l'esempio che si riferisce a questa Sonata per segnalare che Beethoven, contrariamente a tanti musicisti e artisti in genere, elaborava minuziosamente e pazientemente le sue opere, con un lavoro di lima prodigioso che è la caratteri-

La maggior parte dei critici si accorda nel ritenere che anche questa Sonata risponde al sistema dualista (gioia–dolore) di Beethoven, e anche sono d'accordo nel ritenere che il pensiero musicale è sollevato nella sfera universale. Originale l'interpretazione dello Specht:

Trilogia astrale, ribellione contro l'orbita assegnata, pioggia di meteoriti, sogno cosmico, immersione nell'universo e nella sua legge.

Circa il primo tempo (Allegro) la maggior parte di coloro che hanno tentato una di quelle interpretazioni « letterarie » che tanto inquietano certi musicisti, è d'accordo nel ritenere che questo primo tempo vuole esprimere la forza dell'azione, l'eroismo. Per il Lenz, esso sembra appartenere a una Sinfonia eroica per piano; per il Leoni è una « lotta di titani, esplosione stupefacente e focosa».

Scarseggiano, invece, in tutti gli autori che ho consultato, analoghe interpretazioni per il secondo e per il quarto tempo (Scherzo e Allegro risoluto) mentre essi sono segnalati per il loro splendore tecnico, specie la Fuga che chiude il quarto tempo. Il Lenz si limita alle seguenti parole:

È tutto un quadro fantastico, una corsa attraverso i cieli e l'inferno, come, del resto, il primo Allegro.

Anche il Rolland nella sua lunga analisi della Sonata non è molto diffuso. Accenna a contrasti tra accenti dolci, pastorali e accenti turbinosi, violenti, e conclude:

Tutto questo pezzo ha un carattere estremamente fugace e passeggero. Forma un'ombra di diversivo – ombra e sole mescolati – fra due pezzi terribilmente seri (il primo e il terzo tempo). È un tentativo d'evasione. Ma queste frettolose pennellate hanno appena segnato la tela.

---

stica fondamentale del genio. Come si è detto più sopra, il Ries si trovava a Londra durante la stampa dell'op. 106, a lui affidata da Beethoven. L'opera era già incisa e corretta ed egli non attendeva più che l'ordine di licenziarla al pubblico, quando ricevette dal Maestro la raccomandazione d'aggiungere, all'inizio dell'Adagio, una battuta. Aggiungere due note a un Adagio che occupava non meno di dieci pagine di stampa, in una Sonata che era già composta da un anno! Ries non riusciva a persuadersene. « Eppure, egli confessa, quale non fu il mio stupore constatando l'effetto che producevano quelle due note!».

In realtà, commenta il Wilder riportando l'aneddoto, « è facile rendersi conto del rilievo particolare che le due note conferiscono all'Adagio. Consigliamo i nostri lettori di farne la prova al pianoforte. Comprenderanno subito l'importanza che Beethoven conferiva a quelle due note, apparentemente insignificanti e vedranno quale amore della perfezione lo guidava nel compimento della sua opera».

Abbondano, invece, le interpretazioni dell'Adagio, da tutti considerato come la parte culminante della straordinaria composizione. Eccone tre:

Immensa lamentazione sulle rovine di tutte le felicità. Ha qualcosa dei biblici clamori di Sion (LENZ).

È il pian o dell'intera natura, sospiri soffocati, lacrime trattenute, nubi di angoscia in un quadro di delicatezza squisita . . . Il lamento è straziante, ma rassegnato . . . È l'enigma della vita che non si piega (LEONI).

Canto funebre aleggiante su tutto il dolore della terra. Ha stretta affinità col Largo e Mesto della Sonata op. 10, n. 3, simile a un canto che giunga dalla terra dei morti (SPECHT).

Per i giudizi di Riccardo Wagner rimando il lettore alle importanti citazioni che ho fatto nel capitoletto introduttivo alle cinque ultime Sonate.

Il Rolland riassume come segue la sua interpretazione dei quattro tempi della Sonata:

ALLEGRO. Affermazione vittoriosa e gioiosa della volontà sulla debolezza tenera e abbandonata. SCHERZO. Breve sforzo di evasione dalla lotta, non senza ombre nascoste. ADAGIO. Dialogo tragico dell'anima col Destino e sua finale sottomissione nella malinconia. LARGO. L'anima si riprende, cerca una vita e sembra colare in fondo al subcosciente per uscirne poi impetuosamente verso la gioia. In questo Largo si ristabilisce, al disopra dell'Adagio, il legame con l'inizio. Il primitivo slancio è ritornato e la fantasia, che se ne compiace, sembra dissolversi nella sua analisi e nel suo sogno.

A proposito dell'ultimo tempo e più particolarmente del fugato, il Rolland insiste nel ritenere che non si debba, col d'Indy, giudicarlo un *uragano fenomenale*, un *gigantesco colpo di vento che rientra nell'ordine drammatico*, ma si debba interpretarlo come una *gioia del gioco*, un'ondata che si espande e si svolge in volute senza fine, con un'allegrezza della fantasia e della volontà. Non tragedia, dunque, ma un bel gioco ridente.

Per mio conto, credo conciliabili – e ciò si vedrà nell'interpretazione che darò fra poco – le due interpretazioni. Si tratta, non di un uragano devastatore, ma di un uragano di gioia, di una gioia che assume la potenza tragica.

*
* *

E ora, dopo aver fatto parlare tanti insigni ermeneuti, chiedo il permesso di esporre la mia interpretazione personale, restando intesi che, per questa, come per le altre che mi è avvenuto di formulare, non incorro nella vanità di credere che con esse ho indovinato il pensiero di

Beethoven, ma espongo le mie sensazioni personali, le quali potranno anche essere agli antipodi delle intenzioni dell'Autore.

Prima, però, di esporle, richiamo il lettore a questo pensiero intimo di Beethoven che si legge nelle pagine di un taccuino contenente gli schizzi della presente Sonata, e più precisamente quelli dell'Adagio:

Una casetta, così piccola da non avere che un breve spazio. Soltanto qualche giorno in questo divino Briehl (vallata all'ovest di Mödling). Nostalgia o desiderio. Liberazione o compimento.

A mia impressione, dunque, il primo tempo (Allegro) è una descrizione della vita, attiva, oserei dire, civile, dell'umanità, concepita, come è regola di Beethoven, in senso energico, eroico. Il secondo tempo (Scherzo) è la descrizione della vita come natura, come arte, onde il ritmo originario di danza. Il terzo tempo (Adagio) è il più tremendo canto funebre uscito dal pensiero, non soltanto di Beethoven, ma di tutti i poeti, di tutti gli artisti dalle origini della umanità. Ben potremmo chiamarlo l'Isola dei Morti, se la parola Isola non diminuisce l'ampiezza biblica di questa sublime meditazione sulla morte e sulla vanità delle cose umane (1).

Bene lo ha definito lo Specht: « Un canto che giunge dalla terra dei morti».

Trasformate, per un istante, tutta la terra in un immenso cimitero, oppure, evocate i milioni di uomini trapassati, date loro una voce, mettete in bocca a un essere divino, che le innalzi alla sfera del sublime, le meditazioni del Volney sulle Rovine e vi accosterete all'interpretazione di questo arcano canto sommesso, voce dei silenzi dell'eternità:

Percorrevo le terre che furono un giorno i regni dell'Egitto e della Siria ... Una sera giunsi sino alla Valle delle Tombe, salii sulle colline che la circondano e dalle quali lo sguardo domina simultaneamente il complesso delle rovine e l'immensità del deserto; la luna piena si innalzava all'oriente ... Quei luoghi solitari, quella placida sera, quella scena maestosa conferirono al mio spirito un raccoglimento religioso. L'aspetto di una grande città, la memoria dei tempi passati, la comparazione con lo stato presente, tutto sollevò il mio cuore ad alti pensieri. Sedei sul tronco d'una colonna e col gomito poggiato sul ginocchio, la testa fra le mani, fissando il mio sguardo ora sul deserto ora sulle rovine, m'abbandonai a una profonda meditazione (VOLNEY).

( ) L'Adagio dell'op. 106 è una delle composizioni pianistiche di Beethoven che più ci fanno desiderare l'orchestra, e si comprende perciò che Felix von Weingartner, nel 1926, abbia affrontato l'impresa di trascriverlo per l'orchestra.

E come non ricordare anche il *Trionfo della Morte* del Petrarca ?

... ed ecco da traverso
Piena di morti tutta la campagna,
Che comprender non può prosa nè verso.
Da India, dal Catai, Marrocco e Spagna
Il mezzo avea già pieno e le pendici
Per molti tempi quella turba magna.
Ivi eran quei che fur detti felici:
Pontefici, regnanti e 'mperatori:
Or sono ignudi, miseri e mendici.
U' son or le ricchezze ? n' son gli onori
E le gemme e gli scettri e le corone.
Le mitre con purpurëi colori ?
Miser chi speme in cosa mortal pone !
(Ma chi non ve la pone ?) e s'ei si trova
Alla fine ingannato, è ben ragione.
O ciechi, il tanto affaticar che giova ?
Tutti tornate alla gran madre antica;
E'l nome vostro appena si ritrova.

L'Adagio op. 106 di Beethoven non può essere disgiunto dalle pagine di Volney, dal *Trionfo* petrarchesco, dall'*Infinito* e dalla *Ginestra* di Leopardi:

E come il vento
Odo stormir tra queste piante, io quello
Infinito silenzio a questa voce
Vo comparando: e mi sovvien l'eterno
E le morte stagioni, e la presente
E viva, e il suon di lei. Così tra questa
Immensità s'annega il pensier mio:
E il naufragar m'è dolce in questo mare (1).

Circa il quarto tempo, per poter spiegare il mio concetto, prego il lettore di ricordare quanto ho scritto a proposito del Concerto op. 37. In esso avevamo tre tempi, il primo dei quali esprimeva il senso eroico, il secondo il senso religioso terrestre, e il terzo, contrariamente a quanto si poteva attendere (cioè una ascesa al senso religioso celeste), riconduceva l'uditore al senso della gioia terrena.

Qui nella Sonata, invece, il processo ascendente continua. Dal senso religioso (che in questo caso si identifica con la rappresentazione della morte) si sale all'enigmatica fuga dell'Allegro che per le sue stranissime assonanze, le quali toccano spesso l'enarmonia, mi sembra come una gigantesca descrizione delle forze primigenie della vita che si sovrap-

(1) Singolari coincidenze storiche: la *Sonata* di Beethoven e l'*Infinito* di Leopardi sono dello stesso anno 1819.

pongono, incomposte, ma potenti, sulla tremenda solitudine della morte descritta dall'Adagio. E, come tutte le forze primigenie, questa esplosione tocca l'estremo opposto di una specie di catarsi paradisiaca, acutamente intuita dallo Specht quando ci parla di un «sogno cosmico» di un'«immersione nell'universo» (1) in singolarissima coincidenza col finale della poesia leopardiana:

tra questa
Immensità s'annega il pensier mio.

Con questa differenza, che la cosmicità leopardiana è un annullamento, quella beethoveniana è un'affermazione della Vita, antitesi filosofica, già da me segnalata, tra i due geni (2).

Questa mia interpretazione non è in contrasto con quella del Rolland, il quale, se, come abbiamo veduto poc'anzi, sostiene la tesi che il quarto tempo esprime «un'allegrezza della fantasia e della volontà», un «bel gioco ridente», aggiunge che si tratta di una letizia alla quale il fugato imprime tonalità religiosa, carattere di preghiera ascendente, di illuminazione, di religiosa offerta del cuore a Dio.

OPERA 107

Dieci Temi variati per piano solo o con accompagnamento di flauto, o di violino, in cinque fascicoli.

Fasc. I. – 1. Aria tirolese. Moderato. – 2. Aria scozzese. Allegretto. quasi vivace.
Fasc. II. – 3. Aria della piccola Svizzera. Vivace. – 4. Aria scozzese. Allegretto scherzo.
Fasc. III. – 5. Aria tirolese. Moderato. – 6. Aria scozzese Andante comodo.
Fasc. IV. – 7. Aria russa. Andante. – 8. Aria scozzese. Andantino quasi Allegretto.
Fasc. V. – 9. Aria scozzese. Allegretto. – 10. Aria scozzese. Spiritoso e marziale

Composti nel 1818–20, pubblicati nel 1820.

---

(1) Vedi a pag. 26 e seg.

(2) Credo opportuno segnalare questa osservazione tecnica di Alfredo Casella: «Beethoven trovò nel pianoforte del suo tempo uno strumento certo assai più docile e prossimo al suo pensiero che non l'orchestra del medesimo tempo (che offriva ancora tante enorm lacune tra le quali quella della mancanza dei pistoni ai corni e alle trombe, lacuna che è dolorosa causa di difettosità sonora nelle sinfonie dall'*Eroica* in poi) e quel grave conflitto che si nota nella *Nona Sinfonia* tra pensiero e mezzi sonori è assente dalla *Sonata* op. 106».

OPERA 108

Venticinque Lieder scozzesi per canto, con accompagnamento di piano, violino e coro, oppure per canto con accompagnamento di piano solo.

Adattati e strumentati da Beethoven nell'estate del 1815 per G. Thomson, celebre collezionista ed editore di melodie nazionali. Il Thomson, scozzese, aveva pensato di raccogliere i canti popolari del suo paese, arricchendoli di un accompagnamento sinfonico, e si rivolse, fra gli altri, a Beethoven, Haydn e Kotzeluch. Ma questi ultimi due si stancarono presto e Beethoven si sobbarcò, quasi da solo, al compito. Sono tre gruppi di Lieder: irlandesi, gallesi e scozzesi. Il carattere generale di queste melodie è popolarissimo e molto inglese; il valore, secondo il Curzon, è ineguale, ma sono interessanti, specie, per gli scozzesi, i n. 2, 6, 8, 12, 15, 17, 24.

Delle melodie scozzesi apparve nel 1821 in Germania una edizione segnata col presente n. d'op. 108, ma esse non suscitarono interesse, tanto che le tavole incise furono distrutte e il Curzon commenta:

Perchè la Germania del 1821 non abbia compreso questi Lieder, bisogna supporre che nessuno si sia dato la pena di esaminarli.

Però non trascorsero molti anni perchè gli studiosi si accorgessero del loro valore. Infatti la « Gazzetta » di Lipsia così ne parlava nel 1825:

Sono una vera miniera e l'accompagnamento è pieno della più profonda, della più impressionabile personalità del Maestro.

E nel 1828:

Chiunque voglia conoscere il più intimo essere di Beethoven non deve trascurare questi *Lieder*, i quali testimoniano anche che il Maestro, svincolato da ogni tradizione, da qualsiasi servilismo verso un'epoca o un popolo, ha creato a se stesso un mondo a parte. È lo spirito indipendente di Beethoven al di sopra della montagna del sonno, in un mondo che ha intravveduto in sogno che egli chiama Scozia, perchè scozzesi sono le parole alle quali si collega il suo mondo di suoni.

Appartengono storicamente a questo ciclo anche le dodici canzoni scozzesi senza numero d'opera (n. 227).

Indice dei Lieder (1).

1. Music, Love and Wine.
   Allegretto piuttosto vivace (con Coro).
2. Sunset.
   Andante.
3. O sweet were the hours.
   Andante con moto.
4. The maid of Isla.
   Allegretto.
5. The sweetest lad.
   Andantino un poco allegretto.
6. Dim is my eye.
   Andante amoroso.
7. Bonny laddie, highland laddie.
   Allegretto quasi vivace.
8. The loveley lass of Inverness.
   Affettuoso assai.
9. Behold my Love.
   Grazioso (Duetto).
10. Sympathy.
    Andantino.
11. Oh! thou art the lad.
    Allegretto piuttosto vivace.
12. Oh, had my fate.
    Andante teneramente.
13. Come fill.
    Spiritoso (con Coro).
14. O, how can I be blithe.
    Andante poco allegretto.
15. O, cruel was my father.
    Andante.
16. Could this ill world.
    Allegretto.
17. O Mary, at thy window be.
    Andante quasi allegretto.
18. Enchantress, fare well.
    Andantino grazioso.
19. O swiftly glides the bonny boat.
    Andante quasi allegretto. (con Coro).
20. Faithfu' Johnie.
    Andantino.
21. Jeanie's Distress.
    Andantino quasi allegretto.
22. The Highland Watch.
    Spiritoso e marziale. (con Coro).
23. The Shepherd's Song.
    Allegretto.
24. Again my Lyre.
    Andante affettuoso assai.
25. Sally in our alley.
    Andantino con moto.

OPERA 109

Sonata per piano N. 20, in mi maggiore.

Dedicata a Massimiliana Brentano.

Vivace, ma non troppo – Prestissimo – Andante con Variazioni.

(*Gesangvoll, mit innigster Empfindung*).

Gli abbozzi di questa e delle due ultime Sonate risalgono all'anno 1819. Esse furono elaborate nel 1820 e questa fu pubblicata per prima nel novembre 1821.

(1) Il testo originale delle melodie è in inglese. L'edizione tedesca del 1821 è bilingue.

Secondo la Wartel e il Prod'homme, il primo tempo (Vivace) lascia percepire, fra una nebbia di suoni, una melodia di carattere schumanniano, alla quale si contrappone un Adagio espressivo che il Lenz considera come un recitativo, e il Bekker come un intermezzo.

Il secondo tempo è un Prestissimo, appassionato e potente, che la Wartel definisce « una meraviglia di grazia, di brio, di genio ».

Il terzo tempo, l'Andante (molto cantabile ed espressivo) è un tema seguito da sei Variazioni, le quali costituiscono un complesso di capricci e di improvvisazioni, mirabile anche dal punto di vista tecnico. Strano che di fronte a chi ha considerato questa Sonata come una « visione aerea, soave, degna di accompagnare il corteggio di una fata », altri ne abbia tratto l'impressione funebre di trovarsi nella camera di un moribondo.

In fatto di interpretazioni, evviva la libertà, ma io non riesco a capire come questa Sonata possa suscitare impressioni funeree. Secondo il Malherbe, la bellezza di questa Sonata è data dalla sua qualità di indeterminata fantasia.

Il Lenz non si commuove troppo per il primo tempo, ammira il secondo, ma riserva tutto il suo entusiasmo per il terzo, il cui tema considera degno di risonare sotto le volte di qualche cattedrale gotica spagnola. Ma questa impressione della cattedrale, a mio parere, fa il paio con quella della camera mortuaria. Però delle sei Variazioni gli piace soltanto la prima, e formula una riserva soprattutto per la sesta, confessando che ciò è dovuto al fatto che le note, le quali si seguono come un turbine, avevano forse, per Beethoven, un senso che a noi sfugge.

Per il Rolland il complesso della Sonata è una fantasticheria alla quale lo spirito si abbandona, con alternative di turbamenti, di teneri canti nostalgici, di sospiri, di espressioni d'energia talvolta tempestose. Nell'Andante culminano l'amore e la malinconia. Seguono le sei Variazioni che esprimono la più varia gamma di sentimenti, dall'amore alla gaiezza, dall'energia alla contemplazione religiosa. Ma aggiunge che:

la fioritura dell'op. 109 è la meno carica di pensiero, la più ingenua forse, ma non la meno incantevole. Essa è un « Giuoco del Sogno e dell'Amore ».

Sono tra coloro i quali ritengono che raramente Beethoven abbia scritto composizioni senza un significato fondamentale e una determinata architettura di pensieri e di sentimenti. Ma sono anche del parere che in alcuni casi non si possa o sia pericoloso tentare un'interpretazione e che in altri casi non ne valga la pena. Questo è uno di tali casi. Nella presente Sonata è prudente limitarsi a ritenere che non c'è altra intenzione filosofica se non quella di offrire alcune splendide

pagine musicali, mirabili, a parte il loro valore tecnico, per la loro eleganza, per la loro serenità e questa impressione non è lontana, io credo, dal pensiero, or ora citato, del Rolland e cioè che la Sonata op. 109 è «la meno carica di pensiero», un « Gioco del Sogno e dell'Amore». Strane le riserve del Lenz per la sesta Variazione, la quale è del miglior Beethoven, proprio per quel succedersi di trilli, di note « polverizzate» che è la caratteristica delle sue estreme composizioni. Prego l'uditore di rilevare la bellezza di quel trillo accompagnato da note staccate che risaltano come perle, come gocce di una misteriosa fontana, conferendo al finale della sesta Variazione un fascino di dolce e pensosa malinconia, accresciuta dal ritorno del tema, col quale magistralmente si chiude la Sonata.

OPERA 110

Sonata per pianò N. 31, in la bemolle maggiore.

Moderato cantabile, molto espressivo - Allegro molto - Adagio, ma non troppo - Fuga. Allegro, ma non troppo.

Composta nel 1820-21, pubblicata nell'agosto 1822. Il significato di questa Sonata è strettamente connesso alla vita di Beethoven, che nell'anno 1821 si trovò in condizioni gravissime dal punto di vista familiare, finanziario e, soprattutto, della salute. La crisi fu eroicamente superata e il d'Indy, all'unisono con la maggior parte degli studiosi, ritiene che nella Sonata op. 110 l'Autore abbia voluto esprimere questo tragico momento della sua vita. Il solito dualismo beethoveniano si identificherebbe qui con l'autobiografia. Il primo tempo, melodico e meditativo, e il secondo tempo, energico, agitato, rappresenterebbero il presentimento e l'avviamento al dolore che si scatena nel terzo tempo con espressione d'angoscia fisica e morale; il quarto tempo la reazione, la lotta, la risurrezione trionfale.

Inevitabile, quindi, la necessità di paragonare la Sonata op. 110 col Quartetto op. 132 che riprodurrà lo stesso schema, in relazione all'identica situazione in cui si troverà Beethoven quattro anni più tardi. È stata rilevata, infatti, la straordinaria simiglianza delle didascalie relative ai due passi musicali che si riferiscono al superamento del male. Nella Sonata, Beethoven annota: *poco a poco di*

nuovo vivente, e nel Quartetto : *sentendo nuove forze*. Ma, aggiunge il d' Indy:

mentre il Quartetto quasi per intero non è se non un religioso slancio di riconoscenza verso Dio, vincitore del male, la Sonata ci colloca in piena crisi: è come un' aspra e terribile lotta contro questo male, principio dell'annientamento, poi un ritorno alla vita, celebrata da un inno trionfale.

Analogo il pensiero del Rolland, il quale osserva che nel Ringraziamento del Quartetto l'anima è già composta « nel letto dell' eternità » mentre nella Sonata essa non ha ancora raggiunto questa « serenità disincarnata », ma reagisce con gli ultimi combattimenti che sono quelli della *Messa solenne* e porta in sè « l'enorme autunno della Nona Sinfonia ».

In altra sua opera (*Les derniers Quatuors*, 1943) il Rolland precisa ulteriormente il suo pensiero: nell'Adagio della Sonata « la Divinità forse è immanente, ma non si esprime in modo diretto », cioè l'emozione resta maggiormente nella sfera psico-fisiologica; nell'Adagio del Quartetto « l'emozione è assai più spiritualizzata », cioè è esplicitamente religiosa.

Wagner definì questa Sonata « l'avvicinarsi della primavera ». Le due parti fondamentali di questa meravigliosa Sonata sono, dunque, l'Adagio e la Fuga. Prendendo le mosse dall'*Arioso dolente* dell'Adagio, il d'Indy commenta :

Allora si innalza, nel tono di la bemolle minore, una delle più strazianti espressioni di dolore che sia possibile immaginare.

La frase si spegne troppo presto (1). Essa cede il posto alla Fuga in la bemolle maggiore, il cui soggetto è fondato sul tema amabile del primo pezzo. Si direbbe uno sforzo della volontà per scacciare la sofferenza, la quale, tuttavia, resta la più forte. E la frase desolata riprende, questa volta in sol minore. Questa riapparizione, in una così remota e strana tonalità, che ci trasporta in un luogo tanto diverso da quello nel quale si svolge il resto della Sonata, ci fa quasi assistere agli ultimi spasimi di un'implacabile agonia morale. Ma la volontà si irrigidisce contro l'annientamento e una serie dinamica di accordi di tonica conduce il tono di sol maggiore, nel quale la Fuga riprende il suo cammino, ma presentata con movimento contrario. È la risurrezione !

---

(1) A proposito dell'*Adagio* e, più precisamente, dell'apparizione del recitativo, che precede di poco l'Arioso dolente, il Casella annota:

« Conferire, per quanto sia possibile, a questo Recitativo, il carattere vero e proprio di una voce umana. Pensare all'esordio del baritono nel finale della Nona Sinfonia. Ricordare quanto fosse nobile ed elevata la concezione beethoveniana della voce, intesa come mezzo espressivo e come, nei momenti più intensi della sua opera, egli sembrava sentire istintivamente la necessità di ricorrere alla parola per accrescere ancora l'eloquenza di un *pathos* giunto ai limiti estremi delle sue possibilità ».

Il finale della Sonata, nel quale il pianoforte davvero pareggia la potenza orchestrale, è una delle pagine più grandiose di Beethoven. Esso sembra, e forse vuole essere, come un'immensa gloria di campane, e annodando questa sensazione alla data del manoscritto (Giorno di Natale dell'anno 1821) si può comprendere che il Cortot chieda a se stesso se non vi sia qui qualcosa che somiglia a ciò che la festa di Pasqua rappresentava per Faust: la Resurrezione!

OPERA 111

Sonata per piano N. 32, in do minore.

Dedicata all'Arciduca Rodolfo.

Maestoso – Allegro con brio ed appassionato – Arietta. Adagio molto semplice cantabile.

I primi abbozzi risalgono al 1819. Fu pubblicata nel 1823.

Chiude la serie delle trentadue Sonate per pianoforte, e, a parte due composizioni minori (le Variazioni op. 120 e le Bagattelle op. 126 e 129), è l'ultima composizione pianistica di Beethoven e, appunto per questo, è chiamata dal Lenz la «Sonata testamento».

Per molti anni questa Sonata fu ritenuta quasi ineseguibile, sconcertando la comprensione degli studiosi; poi, a poco a poco, rivelò le sue misteriose bellezze.

A parte l'introduzione (Maestoso) essa è composta di due tempi. Wagner, negli ultimi anni di sua vita, così la giudicò:

È celeste. Il primo tempo è la volontà nel suo dolore, nel suo desiderio eroico, il secondo è la volontà pacifica, come sarà posseduta dall'uomo quando sarà divenuto ragionevole.

Il Vermeil considera l'op. 111 come una delle più sistematiche applicazioni del dualismo che informa tutta l'opera di Beethoven. Nel primo tempo si esprime il dolore e la lotta veemente dell'uomo. Nel momento culminante della lotta appare un tema luminoso, che poi emergerà, preannunziando il secondo tempo in cui si esprime una serenità quasi sovrannaturale.

Di questa Sonata il Taine ha tracciato la seguente visione simbolica. Uno sventurato giace nel deserto e vede le stelle scintillanti nel cielo; dimentica il proprio stato, rinunzia a riparare l'irreparabile;

la divina serenità delle cose gli versa una dolcezza segreta e le sue braccia tendono verso la bellezza ineffabile che splende da quel mistico universo. Intorno al canto, in alto, in basso, a suoni intrecciati o staccati, si svolge un torrente di acclamazioni che crescono, si estendono, centuplicando il senso della gioia, simile ai canti nella Rosa del *Paradiso* di Dante. E il Taine chiude, paragonando la Sonata alle magnificenze di una cattedrale che trionfa nelle forme e nelle luci delle colonne, delle vetrate, delle ornamentazioni, che trasformano il tempio in un tabernacolo.

Il Cortot e il Casella acutamente concordano nel paragonare l'impressione finale della Sonata alle descrizioni dello stato nirvanico.

Nelle ultime pagine le note non sono più che un pulviscolo impalpabile. È qualcosa come il Nirvana. Non vi sono più dimensioni, nè colori, nè tempi. Tutto è un irraggiamento che, alla fine, si disperde, si diffonde (Cortot).

Anche il Rolland si accosta a simili interpretazioni. Se non pronuncia l'aggettivo *nirvanico*, egli ci parla addirittura di Budda, affermando, a proposito dell'*Arietta*, che mai, neppure nel tema della *Gioia*, Beethoven esprime « questa serenità »; la cui potenza è dissimulata sotto un sorriso quasi immobile di Budda, che, nelle successive Variazioni, rivela la sua essenza, e raggiunge le « profondità oceaniche », sino al Finale costituito da grandi ondate di luce.

Lo Scuderi, riferendosi al Finale scrive:

La profondità di un mondo ancora quasi statico ed inespresso pare ad un tratto rivelarsi in una luminosità eterea assolutamente nuova che, realizzata pianisticamente da Beethoven per la prima volta, darà vita a tutto il sinfonismo poemico del romanticismo tedesco.

E il Prod'homme:

Paragonabile a talune delle variazioni della Nona, e a certe pagine degli ultimi quartetti, la Sonata-testamento esprime, in questa polvere impalpabile di note, le meditazioni che Beethoven confidò allo strumento che egli stava per abbandonare perchè lo strumento stesso era divenuto impotente a interpretare i suoi pensieri.

OPERA 112

Meeresstille und glückliche Fahrt (Bonaccia e viaggio felice), per quattro voci e accompagnamento d'orchestra, testo di Goethe.

Dedicato a Goethe.

Meeresstille: Sostenuto - *Glückliche Fahrt:* Allegro vivace.

Composto nel 1815 ed eseguito nel giorno di Natale dello stesso anno. Segnalato come «pittoresco» dal Curzon.

Piccoli quadri: la tranquillità delle acque, l'oceano che dorme e poi, dopo la tempesta, gli squarci delle nubi, il cielo che si illumina, la terra intravvista: ma mancano di forza e di grazia (Herriot).

All'inizio del coro ascoltate quella terza vocale nel grave. Chi meglio di questo musicista, che non vide mai il mare, ha reso in poche note la profondità delle acque? Egli si interessa all'analisi sonora del mondo fisico. e a proposito di una sorgente, egli nota sul suo taccuino, nella prospettiva di un'eventuale utilizzazione: « Più l'acqua è profonda, più il suono è grave» (Closson).

Già, se non erro, anche Dante se ne era accorto: « Come per acqua cupa cosa grave».

Testo originale:

Meeresstille.

Tiefe Stille herrscht im Wasser.
Ohne Regung ruht das Meer,
Und bekümmert sieht der Schiffer
Glatte Fläche rings umher.
Keine Luft von keiner Seite!
Todesstille fürchterlich!
In der ungeheuern Weite
Reget keine Welle sich.

Glückliche Fahrt.

Die Nebel zerreissen,
Der Himmel ist helle.
Und Aeolus löset
Das ängstliche Band.
Es säuseln die Winde.
Es rührt sich der Schiffer.
Geschwinde! Geschwinde!
Es theilt sich die Welle,
Es naht sich die Ferne.
Schon seh' ich das Land!

Versione italiana:

Bonaccia.

Calma fonda sopra l'acque,
senza moto posa il mare.
ed inquieto il navigante
guarda intorno il liscio specchio.
Non un soffio in niuna parte!
Morta quiete spaventevole!
Nell'immensa lontananza
non un'onda che si muova.

Viaggio Felice.

Le nebbie si lacerano.
il ciel si schiarisce,
ed Eolo discioglie
il nodo angoscioso.
Bisbigliano i venti,
si scuote il nocchier.
Su svelti! Su svelti!
Si schiude già l'onda.
La mèta si approssima,
già scorgo la terra.

OPERA 113

« Le Rovine d'Atene », epilogo in un atto di A. Kotzebue.

Ouverture. Andante con moto – Allegro, ma non troppo.
1. Coro. Andante poco sostenuto.
2. Duetto. Andante con moto.
3. Coro dei Dervisci. Allegro ma non troppo.
4. Marcia alla turca. Vivace (1).
5. Musica dentro la scena. Assai allegro.
6. Marcia con Coro. Assai moderato.
7. Recitativo e Aria con Coro. Allegretto, ma non troppo e Adagio.
8. Coro. Allegretto con fuoco.

Nel 1811, per l'inaugurazione di un nuovo Teatro a Pest, gli organizzatori fecero comporre dal poeta Kotzebue due lavori teatrali: *Il Re Stefano* e *Le Rovine di Atene*, invitando Beethoven a musicarle. Il Wilder scrive che bisognava avere lo stomaco di Beethoven per poter musicare simili mediocri opere di circostanza.

Ecco un sommario delle *Rovine*. Minerva, per non aver saputo proteggere Socrate, viene condannata da Giove a dormire per duemila anni. Passano i venti secoli e Mercurio viene ad annunziare alla risvegliata la fine dell'espiazione. Minerva vola verso Atene, ma, ahimè, la prediletta città non è che un mucchio di rovine invase dai maomettani. La Dea vuole allora recarsi a Roma, ma Mercurio l'avverte che anche Roma è in preda ai barbari e che le Muse si sono rifugiate . . . a Pest. L'azione ci trasporta a Pest, dove si svolge un gran corteo trionfale coi carri di Talia e di Melpomene, le cui immagini vengono collocate sopra un altare. Ma, fra tuoni e folgori, Giove fa conoscere la sua volontà: bisogna che fra le due statue sia collocata anche quella dell'Imperatore Francesco il che avviene in un'apoteosi finale di incenso e fuochi di bengala.

Beethoven musicò rapidamente questo bel pasticcio, nonchè l'altra opera: *Il Re Stefano* (vedi op. 117) e la prima rappresentazione ebbe luogo il 9 febbraio 1812 con successo. I giornali del tempo elogiarono la musica « originale e magnifica » del « nostro degno compositore Beethoven ».

---

(1) Su motivi delle *Rovine d'Atene*, Liszt compose, nel 1846–52, una *Fantasia* per piano e orchestra.

Il Lenz fa proprio il giudizio del Ries circa l' *Ouverture:* « La trovo indegna di Beethoven ». Ma giudica *hors ligne:* « i tre pezzi aggiunti nel 1822, e cioè, il *Coro dei Dervisci*, la *Marcia solenne* e la *Marcia turca* ».

Ma bisogna intendersi sull'aggettivo: *indegna*. Se con tale qualifica si vuol dire che la musica dell'*ouverture* delle *Rovine* non è quella del *Coriolano* e dell'*Egmont*, siamo d'accordo. Ma se si vuole intendere che essa è miserevole, allora osservo che non bisogna esagerare. Essa non è inferiore a tante e tante altre del genere di autori, anche illustri, di quel tempo e appare adatta all'argomento teatrale occasionale. E poi c'è da richiamare l'attenzione sulle prime battute che mi sembrano originalissime.

Per la nuova edizione del 1822 vedi i nn. 114, 124 e 257 (1).

OPERA 114

Marcia e Coro delle « Rovine d'Atene », in mi bemolle.

Eseguiti nel 1822. È la seconda edizione del n. 6 dell'op. precedente, con nuovo testo di C. Meisl.

OPERA 115

Ouverture in do maggiore, per orchestra.

Dedicata al Principe A. H. Radziwill.

Maestoso – Allegro vivace.

Composta nel 1815, eseguita il 25 dicembre dello stesso anno in un grande concerto, diretto dallo stesso Autore, che comprendeva anche le due liriche goethiane op. 112 e il *Cristo sul Monte degli Ulivi*, op. 85.

Il Cartellone del concerto non dava alcun titolo all'Ouverture, ma i cataloghi la designavano talvolta come l'*Ouverture della Caccia*, tal'altra come l'*Ouverture Namensfeier* (Onomastico). Il 10 maggio 1818 questa Ouverture fu pubblicata da

(1) Sul tema di questa Marcia Beethoven compose Variazioni per piano che portano il n. d'op. 76.

Steiner ed eseguita in concerto da Mayseder, Moscheles e Giuliani con le parole: *Alla caccia*. Beethoven volle conoscere il perchè del titolo e il nome della persona che lo aveva inventato, ma nulla potè sapere. La Casa Breitkopf e Härtel le conservò il suo titolo primitivo: *Namensfeier*, forse perchè essa fu eseguita per la prima volta nel giorno della Natività di Nostro Signore (1). Fu in seguito a questo Concerto che i magistrati della città di Vienna offrirono a Beethoven gli onori della borghesia (Schindler).

E qui Schindler, riportando il testo della lettera con la quale il Consiglio Municipale concedeva a Beethoven il titolo di borghese-onorario della città di Vienna, rileva che il motivo addotto nella lettera era che Beethoven aveva diretto il concerto per beneficenza. Non una parola con la quale si aggiungesse che il titolo gli era conferito anche perchè egli era un grande musicista.

OPERA 116

« Tremate, empi, tremate ! », terzetto per soprano, tenore e basso, con accompagnamento d'orchestra.

Allegro.

Incerta la data di composizione. Nottebohm e Grove suppongono l'anno 1794, Thayer il 1801. Ecco il testo originale italiano:

Basso. Tremate, empj, tremate,
dell'ire mie severe
su quelle fronti altere
il fulmine cadrà.
Soprano. Risparmia, o Dio, quel sangue !
Tenore. Fa ch'io sol cada esangue,
Sopr. Ten. Sfoga lo sdegno in me !
Basso. Ambi frenati io voglio,
vittima al mio rigore !
Sopr. Ten. D'un innocente ardore,
o barbara mercè !
Basso. Tolgansi agli occhi miei
quegli abborriti sposi !
Soprano. Ah, quest'affanno !
Tenore. Ahi, pianti !
Basso. Ho di macigno il cor !

(1) Non so come questa supposizione dello Schindler possa conciliarsi col fatto che l'autografo porta l'indicazione: *La sera dell'onomastico del nostro Imperatore (4 ottobre 1814)*.

Soprano. Son queste, amato bene.
le amabili catene
onde m'avvinse amor.
Tenore. Son questi, idolo mio,
quei cari lacci, oh Dio,
che ci serbava amor.
Basso. È questa, avversi Dei,
dunque la fe' che in lei (*)
facea sperarmi amar.
A tre. Stelle tiranne, ormai
ho tollerato assai,
sì fiera crudeltà.

OPERA 117

« Re Stefano », ovvero il Primo Benefattore dell'Ungheria. Ouverture, marcia e cori per il prologo di A. Kotzebue.

La prima rappresentazione avvenne nel 1811 insieme con *Le Rovine d'Atene* (v. op. 113). Giudizio della « Gazzetta » di Lipsia (1828):

Magnifica ouverture che deve piacere a tutti, tanto facile quanto intelligibile e facile da eseguire.

Nel 1819 Beethoven si rammaricava col Ries che le tre *ouvertures* delle *Rovine d'Atene*, del *Re Stefano* e dell'op. 124 non fossero piaciute a Londra, mentre avevano avuto ottimo successo a Pest e a Vienna.

Ouverture. Andante con moto – Presto.
1. Coro di uomini. Andante maestoso con moto.
2. Coro di uomini. Allegro con brio.
3. Marcia trionfale.
4. Coro di donne. Andante con moto all'ungherese.
5. Melodramma.
6. Coro. Vivace.
7. Melodramma. Maestoso con moto.
8. Marcia religiosa, melodramma e coro. Moderato - Allegro vivace e con brio.
9. Coro finale. Presto – Presto.

(*) Queste tre strofe vengono ripetute insieme dalle tre parti.

OPERA 118

Canto elegiaco (alla memoria della moglie del barone G. Pasqualati) per quattro voci, due violini, una viola, due violoncelli.

Composto nel 1814. La baronessa Pasqualati era stata la consorte di uno dei più pazienti padroni di casa di Beethoven. La casa era situata sui bastioni Mölker e una volta Beethoven se ne andò perchè il barone non aveva voluto aprire una nuova finestra. Ma egli vi tornò ripetutamente. Il barone, grande negoziante e compositore dilettante, a ogni trasloco del suo tremendo, ma caro inquilino, diceva bonariamente: « L'appartamento non si affitta ad altri; Beethoven tornerà ». E infatti Beethoven abitò quell'appartamento a varie riprese dal 1804 al 1812.

Giudizio della « Gazzetta » di Lipsia (1827):

Eccellente melodia, piena di naturale vivacità, accompagnamento semplice, incantevole. Un completo capolavoro, una delle opere più originali e più semplici uscite dalla penna di Beethoven.

Il Chantavoine segnala questo Canto elegiaco, « così tenero, così raccolto ».

Aveva ragione la vecchia « Gazzetta »: questo Canto elegiaco è una delle opere più originali e più semplici di Beethoven. Da uno sfondo, per così dire, iniziale, che sembra intonato al miglior Bach, si svolge un'armonia modernissima che giunge a precorrere gli accenti del melodramma con una profonda semplicità, davvero incantevole.

OPERA 119

Dodici nuove Bagattelle facili e gradevoli, per piano.

1. Allegretto. – 2. Andante con moto. – 3. À l'Allemande. – 4. Andante cantabile. – 5. Risoluto. – 6. Andante – Allegretto. – 7. Allegro ma non troppo. – 8. Moderato cantabile. – 9. Vivace moderato. – 10. Allegramente. – 11. Andante ma non troppo. Innocentemente e cantabile. – 12. Allegretto.

Appartengono a varie epoche. Alcune sono anteriori al 1804, altre sono posteriori al 1819. L'edizione completa (salvo la 12ª che fu aggiunta dal Diabelli nel 1828) apparve nel 1823 (Schlesinger).

L'editore Peters le giudicò indegne del prezzo convenuto (10 ducati) e osservò a Beethoven che non era dignitoso perdere il suo tempo

con minuzie che il primo venuto sarebbe stato capace di comporre. Ries riuscì a venderle a Londra per 25 ghinee, ma egli stesso dichiara che sarebbe stato molto meglio non pubblicarle.

Schindler considerò la risposta di Peters come una lezione data a Beethoven e se ne compiacque nella persuasione che essa distolse il grande Maestro dal comporre simili musichette. Anche il Lenz non dà torto al Peters. Ma il Rolland è di diverso parere e deplora l'insolente sciocchezza dell'editore, attribuendo egli non poca importanza a questi piccoli pezzi per penetrare la psicologia, per dir così, quotidiana, il « tesoro dei pensieri immediati » di Beethoven. Ed egli ha ragione, non soltanto in questo senso, ma anche nel senso propriamente artistico, perchè molte delle bagattelle beethoveniane sono graziosissime. Nella natura ci sono le querce e ci sono i fiori, le grandi e le piccole cose, ed è bello che l'artista le interpreti tutte.

Del resto non tutti i contemporanei concordarono nei giudizi negativi dello Schindler. Per esempio, un recensore della « Gazzetta musicale» di Berlino nel 1824 non trovava incompatibile che Beethoven, questo « Eschilo musicale», componesse delle Bagattelle, perchè « nel loro circolo magico è racchiuso l'infinito », e in ciascuna di esse « è rappresentato un aspetto della vita, un punto luminoso o l'istante di una decisione dolorosa ». Anche il Marx, nella rivista « Caecilia » dello stesso anno, conferiva analoga importanza a queste piccole composizioni.

Il Rolland giudica piccoli gioielli i nn. 1, 2, 3, 9, 10, pieni di incanto melodico, un po' gluckisti i due puri e innocenti cantabili dei nn. 4 e 11, e pieni di eccezionale interesse d'arte e di pensiero i nn. 6, 7 e 8, monologhi non privi di parentela con certe Variazioni sul tema di Diabelli (op. 120) e con taluni passi degli ultimi Quartetti.

OPERA 120

Trentatre Variazioni sopra un valzer in do

Dedicate ad Antonia Brentano (1).

Tema: Vivace.

Composte nel 1823. L'editore e negoziante di musica A. Diabelli, di Vienna, aveva proposto ai compositori degli Stati austriaci un

(1) Queste Variazioni dovevano essere dedicate alla moglie di Ferdinando Ries come risulta dalla lettera di Beethoven al Ries in data 16 luglio 1823.

motivo di valzer, che il d'Indy definisce insipido, perchè lo variassero al piano. Egli aveva offerto a Beethoven 80 ducati per sei o sette Variazioni.

Beethoven, dapprima, memore delle vicende del famoso album del canto: *In questa tomba oscura* (n. 239), declinò l'invito, dichiarandosi contrario alle opere collettanee. D'altra parte non gli piaceva il tema che, scrive lo Schindler, « era una vera *Rosalia* ». Così si chiamavano allora le melodie composte di piccole frasi ripetute progressivamente e poveramente a intervalli eguali.

Ma poi, spinto dall'urgente necessità finanziaria, Beethoven, decise di accettare, dicendo scherzosamente allo Schindler: « Ma sì, Diabelli avrà le Variazioni sulla sua *Rosalia* ». E lo Schindler aggiunge:

Ai primi di maggio 1823 Beethoven si stabilì a Hetzendorf, in una magnifica villa del barone de Pronay, ricca di un bel parco e di una veduta incantevole. La prima opera che l'occupò in questo delizioso soggiorno fu il valzer di Diabelli, al quale lavorò con piacere. Fece prima dieci Variazioni, poi altre dieci. Era un divertimento e nello stesso tempo un riposo per il suo genio. E quando Diabelli reclamò il finale, temendo che l'opera non diventasse troppo lunga, Beethoven invocò la sua pazienza. E per provargli ciò che si può fare, anche con un valzer ordinario, gli inviò, alla fine, le Trentatre Variazioni che costituiscono l'op. 120, scritte in un momento di ispirazione e di buon umore... La maniera con la quale il tema è trattato prova il suo genio. Infatti noi lo vediamo talvolta fugato, talvolta trasformato nel ritmo dell'aria di Leporello: *Notte e giorno in giro sto.*

Lo stesso Schindler fu tra i primi a comprendere la grandezza delle *Variazioni*. Nei Quaderni di Conversazione di Beethoven del 1824 si leggono queste parole da lui rivolte al Maestro:

Czerny ha avuto la grande cortesia di suonarmi domenica le vostre 33 Variazioni. Non oso, come profano, farvene l'elogio, ma sono stato colpito dalla grandezza e sublimità di questa opera che non potrà essere accarezzata se non fra molti anni, come è dimostrato dal fatto che Moscheles e Kalkbrenner non le comprendono, e Czerny li ha iniziati.

Ecco altri giudizi su questa singolarissima opera:

Bisogna considerare quest'opera eccezionale come una stravaganza permessa al genio (Lenz).

Superbe Variazioni; una delle più grandi opere della terza epoca. Fin dalla prima Variazione siamo trasportati, con una *Marcia*, in una regione musicale che non ha più nulla di comune con la piatta elucubrazione del Diabelli. Ma sotto le sontuose vesti delle quali il genio li ornerà, i miseri personaggi tematici resteranno riconoscibili, perchè il commentatore rispetterà scrupolosamente il loro stato armonico. Nella 20ª Variazione il tema è ampliato in tutti i sensi con una geniale e misteriosa parafrasi che si direbbe concepita sulla soglia di qualche *città dolente* evocata dall'immortale Alighieri. Così il genio artistico, imitando, in ciò, il gesto creatore di Dio, poteva fare del *nulla* tutto un mondo (d'Indy).

Creazione paurosa per gli esecutori quanto l'op. 106; essa prova a qual punto l'autore della Messa in re e della Nona conservava la duttilità della sua tecnica e anche il suo buon umore; sembra che una delle Variazioni, la 31ª, si diverta a imitare lo stile di Rossini. La 22ª offre un ultimo omaggio a Mozart; l'Adagio della 29ª ci riconduce ai tempi delle prime Sonate, della giovinezza, di Teresa e di Giuseppina (Brunswick). La 32ª contiene una Fuga veramente prodigiosa. Tutta la vita del Maestro si compendia, così, in queste Variazioni. Ed egli aveva composto questo nuovo capolavoro per guadagnare ottanta ducati (Herriot).

Uno dei capolavori degli ultimi anni; costituiscono un'immensa fantasia, un ciclo di composizioni ricollegate da un filo invisibile e costante (Wyzewa).

Si deve deplorare che figurino raramente nei concerti queste Variazioni delle quali la 20ª è una delle pagine più misteriose della musica (Landry).

E proprio sulla 20ª Variazione ecco la pagina di Gabriele d'Annunzio nel *Forse che sì forse che no*:

Ricordi la ventesima delle Variazioni beethoveniane sul tema del Diabelli dedicate ad Antonia Brentano? – diceva Aldo, svegliando nella profondità della nera cassa quegli accordi in cui per una miracolosa trasfigurazione il tema primitivo è irriconoscibile. – Non sembra armonizzata su quel fondo ove la croce le scale i corpi i singhiozzi le grida gli aneliti la luce non penetrano? Ascolta; e guarda quell'azzurro opaco, sordo, eguale, senza raggio, senza nube, di là da cui spazia forse quella regione della vita ove «una sola cosa importa» (1).

OPERA 121-*a*

Variazioni, sopra la romanza: «Io sono il sarto Kakadu» dell'operetta: «Le sorelle di Praga» di Wenzel Müller, per piano, violino e violoncello, in sol maggiore.

Introduzione. Adagio assai – Tema. Allegretto.

Composte nel 1824.

Tipica variazione beethoveniana, nel senso che il tema dell'operetta, mentre è riprodotto e variato nella sua lievità, è sollevato ad accenti gravi, misteriosi. Basta considerare le battute introduttive a carattere solenne.

---

(1) Per comprendere pienamente l'impressione dannunziana occorre rilevare che il «fondo», paragonato dal poeta alla musica beethoveniana, è quello del dipinto della *Deposizione* «di quel Rosso fiorentino che il Vasari dice bonissimo musico ricco d'animo e di grandezza».

Beethoven trasforma in oro anche lo stagno e, per usare il linguaggio platonico, trasporta nella metessi anche la mimesi.

Queste Variazioni sono composte a triangolo. Dall'angolo di base a sinistra, costituito dal lieve tema, si sale al solenne, per giungere alla sommità grave e patetica dell'Allegretto, poi si scende a destra ritornando gradatamente al tema lieve dell'inizio.

Mai Beethoven chiude le sue opere col dolore, con la morte; ma con la vita, con la serenità, con la gioia, o, al massimo (ma in rari casi, come nell'op. 95) con la rassegnazione, che è pace nella divinità.

OPERA 121-*b*

Opferlied (Canto votivo), per voce di soprano, coro e orchestra, in mi maggiore, testo di Matthisson.

Testo originale (1).

Opferlied.

Die Flamme lodert, milder Schein
Durchglänzt den düstern Eichenhain,
Und Weihrauchdüfte wallen.
O neig' ein gnädig Ohr zu mir,
Und lass des Jünglings Opfer dir,
Du Höchster, wohlgefallen!

Eseguito a Vienna il 4 aprile 1824, pubblicato nel 1825.

Per il giudizio della « Gazzetta» di Lipsia vedi il numero seguente op. 122.

---

(1) *Versione italiana:*

Canto votivo.

La fiamma divampa, mite una luce
risplende tra il cupo bosco di querce,
e ondeggia il profumo dell'incenso.
Oh piega su di me benigno il tuo orecchio,
e gradisci, o Altissimo,
l'offerta del giovine!

Sey stets der Freyheit Wehr und Schild!
Dein Lebensgeist durchathme mild
Luft, Erde, Feu'r und Fluten!
Gib mir, als Jüngling und als Greis,
Am väterlichen Herd, O Zeus
Das Schöne zu dem Guten!

E il Curzon:

Questa dell'op. 121-*b* è una nuova versione del *Canto Votivo* di Matthisson (1) ed è del più grande Beethoven; ritroviamo in essa la nobile ampiezza della prima melodia, ma ampliata a grande orchestra e con coro. D'altronde, la bellezza del soggetto piaceva singolarmente allo spirito di Beethoven perchè il supplemento delle sue opere contiene ancora un'altra versione del medesimo canto, questa volta a tre voci. E poi questo genere di composizione vocale attirò sempre Beethoven. Non dimentichiamo che siamo arrivati al momento della *Messa in re* e della *Nona Sinfonia*.

OPERA 122

Bundeslied (Canto dei Confederati), Lied per due voci, un coro a tre parti con accompagnamento di due clarinetti, due fagotti e due corni, in si bemolle, testo di Goethe.

Testo originale:

Bundeslied.

In allen guten Stunden,
Erhöht von Lieb' und Wein.
Soll dieses Lied verbunden,
Von uns gesungen sein!
Uns hält der Gott zusammen.
Der uns hierher gebracht;
Erneuert unsre Flammen,
Er hat sie angefacht.

Versione italiana:

Canto dei Confederati.

In tutte le ore,
allietate dall'amore e dal vino,
dobbiamo uniti
cantar questo canto!
Ci tiene riuniti
il Dio che qui ci portò,
Rinnovate le nostre fiamme,
egli le ha ridestate.

Sii sempre della libertà difesa e scudo!
E mite il tuo vitale spirito
animi l'aria, la terra, il fuoco e l'acqua!
Dammi ch'io goda, da giovine e da vecchio,
al focolare dei padri, o Giove,
del bello e insieme del buono.

(1) Vedi i nn. 234 e 258.

So glühet fröhlich heute,
Seid recht von Herzen eins!
Auf, trinkt erneuter Freude
Dies Glas des echten Weins!
Auf, in der holden Stunde
Stosst an, und küsset treu,
Bei jedem neuen Bunde,
Die alten wieder neu!

Così, lietamente, ardete oggi,
Siate tutti uniti di cuore!
Su, bevete con rinnovato diletto,
questo calice di vino schietto!
Su, nell'ora propizia,
urtiamo i bicchieri e baciamoci,
ad ogni nuovo patto
si rinnovin i vecchi patti!

Wer lebt in unserm Kreise,
Und lebt nicht selig drin?
Geniesst die freie Weise
Und treuen Brudersinn!
So bleibt durch alle Zeiten
Herz Herzen zugekehrt;
Von keinen Kleinigkeiten
Wird unser Bund gestört.

Chi vive nella nostra schiera
e non vi vive felice?
Godete della libera maniera
e del fedele affetto fraterno!
Restate per tutti i tempi
cuori aperti ai cuori;
da nessuna meschinità,
sarà turbata la nostra lega.

Uns hat ein Gott gesegnet
Mit freiem Lebensblick,
Und Alles, was begegnet,
Erneuert unser Glück.
Durch Grillen nicht gedränget,
Verknickt sich keine Lust;
Durch Zieren nicht geenget,
Schlägt freier unsre Brust.

Un Dio ci ha benedetti
con libero sguardo di vita,
ed ogni cosa che accada,
rinnova la nostra gioia.
Non turbata da fastidî,
non si infrange la gioia,
non immiserito da ornamenti,
batte più libero il nostro petto.

Mit jedem Schritt wird weiter
Die rasche Lebensbahn,
Und heiter, immer heiter
Steigt unser Blick hinan.
Uns wird es nimmer bange,
Wenn Alles steigt und fällt,
Und bleiben lange, lange!
Auf ewig so gesellt.

Ad ogni passo si allarga
la rapida carriera
e sereno, sempre sereno
sale il nostro sguardo.
Non ci vien mai timore,
allor che tutto sale e cade,
e restiamo a lungo, a lungo,
in eterno così uniti.

Su questa e sull'opera precedente (op. 121–*b*) così scriveva la «Gazzetta» di Lipsia nel 1825:

I due Canti sono trattati come Lied con ritornello in coro, la musica del primo è dolcemente solenne, quella del secondo energica e rude; l'accompagnamento d'orchestra è originale e di grande effetto.

OPERA 123

Messa Solenne in re maggiore.

Kyrie. Kyrie eleison. Christe eleison. Kyrie eleison. — *Gloria.* Gloria in excelsis Deo. Qui tollis. Quoniam. – *Credo.* Credo in unum Deum. Et incarnatus est. Crucifixus etiam pro nobis. Et resurrexit. Et vitam venturi. – *Sanctus.* Sanctus Dominus Benedictus. – *Agnus Dei.* Agnus Dei. Dona nobis pacem. Qui tollis. Da nobis pacem.

Kyrie. Assai sostenuto. – Gloria. Allegro vivace. – Credo. Allegro ma non troppo. – Sanctus. Adagio. – Praeludium. Sostenuto ma non troppo – Benedictus. Andante molto cantabile. – Agnus Dei. Adagio.

Iniziata da Beethoven nel 1818 per il solenne insediamento del suo grande amico e protettore Arciduca Rodolfo a Principe Arcivescovo di Olmütz.

Il solenne insediamento dell'Arciduca Rodolfo a principe arcivescovo d'Olmütz era fissato per il 9 marzo 1820, festa dei Santi Cirillo e Metodio, i due patroni della Moravia. Senza che alcuno lo avesse sollecitato, Beethoven decise di comporre per la solennità una messa, volgendosi così, dopo lunghi anni di silenzio, a quel ramo della sua attività artistica, al quale si sentiva, accanto alla composizione sinfonica, maggiormente portato. Cominciò la partitura della *Messa* alla fine dell'autunno 1818, ma l'opera fu terminata soltanto nel 1822 (Schindler).

La *Messa* fu, dunque, composta nel lungo periodo di cinque anni. Ecco le date approssimative di composizione delle parti della *Messa*: *Kyrie*: 1818–19; *Gloria*: 1819–20; *Sanctus* e *Benedictus*: 1820–21; *Agnus*: 1821–22. Lo spartito autografo fu inviato all'Arciduca Rodolfo il 9 marzo 1823, ma subì ulteriori modificazioni sino alla metà circa del 1824 (1).

La *Messa* fu data, soltanto parzialmente (*Kyrie*, *Credo*, *Agnus Dei*, *Da nobis pacem*) insieme con la prima esecuzione della Grande Ouverture (op. 124) e della Nona Sinfonia nel famoso concerto del 7 maggio 1824 in Vienna al « Teatro del Körntnerthor ». Il successo fu enorme. Ad esso si riferisce il commovente episodio di Beethoven che non

(1) Non posso fare a meno di ricordare qui un episodio relativo all'autografo del *Kyrie*, terminato di comporre, come si è detto nel 1819. Due anni dopo, Beethoven non ne trova più il manoscritto e ne è disperato. Ma dopo qualche giorno lo ritrova. Che cosa era successo ? La domestica aveva scambiato quelle pagine per scartoffie senza valore e se ne era servita per incartocciare le scarpe e gli utensili di cucina, naturalmente stracciandole secondo i vari pacchi. Quando Beethoven scoprì simile massacro dapprima si abbandonò a una grande collera ma poi scoppiò in un'immensa risata per la comicità dello spettacolo !

udiva lo scrosciare degli applausi del pubblico al quale volgeva le spalle. Allora la cantante Carolina Unger lo afferrò e lo rivolse verso la platea e il maestro capì, dall'agitare dei cappelli e dei fazzoletti, il suo trionfo. Tuttavia, la *Messa* completa fu eseguita per la prima volta soltanto trentun anni dopo (1855) con una esecuzione alquanto mediocre.

Cominciando quest'opera, tutto il suo essere sembrava avere assunto un'altra forma. Mai vidi Beethoven in una simile condizione di distacco assoluto dal mondo terreno (SCHINDLER).

La *Messa* fu definita dallo stesso Beethoven come la sua opera più grande e più riuscita. Non sempre gli autori sono giudici esatti delle loro opere, ma si può veramente ritenere questa come la più alta, la più completa espressione del genio di Beethoven. Dico la più completa, perchè essa è l'unica opera di Beethoven nella quale sono adoperati simultaneamente tutti i mezzi musicali, compreso l'organo e compresa, in così ampia misura, la polifonia. Considerata nelle sue singole parti, la *Messa* è un incomparabile adunamento di soli, quartetti e sinfonie.

Molto interessante l'interpretazione che della *Messa solenne* ha formulato il Rolland. Egli ritiene che essa rispecchi, in sintesi, i sentimenti di Beethoven e costituisca come una specie di grandiosa autobiografia spirituale e morale, riflettendo particolarmente gli stati di animo, alternanti fra la disperazione e la gioia, la rassegnazione e la reazione eroica, del quinquennio 1818–1822.

Ma egli avverte il lettore che, malgrado l'aspetto personale, anzi appunto per questo, la *Messa* ha un suo significato generale. Altre Messe, per esempio quella di Bach, sono obiettive, non rivelano, almeno in modo così esplicito, gli stati d'animo personali dell'autore, ma la *Messa* di Beethoven, appunto per la sua personalità, è rappresentativa dell'epoca di Beethoven e dell'età moderna a cui apparteniamo:

Nella misura che Beethoven rappresenta un'epoca dell'umanità d'Occidente, una delle grandi ore dell'uomo, questa Messa è nostra. Essa è il nostro potente Appello alle forze interiori, costituisce i nostri Inni di fede, di orgoglio e d'umiltà esaltati, il nostro canto d'aspirazione alla pace e alla gioia, nel dolore e nel combattimento. È tutta un'età della storia che non abbiamo ancora finito di vivere.

Ecco il giudizio riassuntivo dello Specht:

Indescrivibile la pietà e lo spirito di devozione del *Kyrie*, la fremente torre di luce del *Gloria*, la maestà persuasiva del *Credo*, l'assorto fervore del *Sanctus*, l'ultraterrena chiarità, la traboccante e placida commozione del *Benedictus* con quel solo dei violini (voci d'angioli scendenti dall'altezza d'Iddio): l'impressione, ogni volta, è come se s'aprissero i cieli e quella musica venisse a noi con le schiere

del Signore. « Dal cuore, possa andare ai cuori», ha scritto Beethoven sulla partitura finita, e il suo desiderio si adempie: mille e mille dall'opera sovrumana sono stati tratti in ginocchio e nel messaggio di pace che la conchiude hanno trovato, con lacrime di liberazione, il loro riscatto e la certezza interiore. Mai architetto cresse in pietra una cattedrale pari a questa in suoni, nè più degna d'Iddio. Nella *Missa* la musica, e forse l'arte di tutti i tempi, è al suo Zenit.

Veniamo ora alla questione religiosa. È stato detto che questa *Messa* non è religiosa dal punto di vista strettamente confessionale. È verissimo che essa supera le misure della liturgia e che non appare adatta all'usuale accompagnamento di una Messa, ma non è vero che essa sia, come sostiene il Chantavoine, una Messa in certo modo razionalista, umanista e quindi eretica dal punto di vista della Chiesa. Per sostenere una simile tesi occorre avere un'idea sostanzialmente angusta o inesatta del Cristianesimo cattolico romano. Quando il Chantavoine afferma che l'interpretazione pittoresca o drammatica dei simboli religiosi contraddice quell'annullamento dell'uomo dinanzi a Dio che è il senso stesso della Messa, possiamo rispondergli che ciò si può dire. ad esempio, del Cristianesimo calvinista che nega il libero arbitrio, non del Cattolicismo che non annulla affatto l'uomo dinanzi a Dio, ma anzi, a Lui tanto lo eleva, ch'Egli si degna di transustanziarsi nell'effimera creatura.

Precisamente l'accusa di poca religiosità è quella che ci induce a ritenere cattolicissima la *Messa* di Beethoven, in quanto tale accusa troppo somiglia a quella che è stata rivolta a tanta altra parte dell'arte cattolica, dall'architettura della basilica di S. Pietro, allo *Stabat* di Rossini, alla *Messa* di Verdi (1).

Condivido, quindi pienamente l'opinione del d'Indy:

> Musica liturgica, no, ma musica religiosa in primo luogo e, di più, musica essenzialmente cattolica. . . Non riconoscere lo spirito stesso del cattolicismo nella tenerezza che circonda i personaggi divini, nell'emozione che accompagna l'annunciazione dei misteri, è un dar prova di cecità o d'ignoranza.

E conclude ricordando queste parole di Beethoven:

> Il mio principale scopo, lavorando alla *Messa*, era quello di far nascere il sentimento religioso, tanto nei cantori quanto negli ascoltatori e di rendere duraturo tale sentimento (2).

---

(1) Per altre idee sulla religiosità cristiana di Beethoven e sulla sostanziale cattolicità della sua *Messa* vedi la mia introduzione al presente volume.

(2) Sulla *Messa solenne* vedi la notevole conferenza di Ugo Sesini pubblicata in « Convivium », fasc. 1° luglio-31 agosto 1939.

*
* *

La *Messa* beethoveniana è composta di cinque parti che il Rolland chiama cinque grandi Inni: *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Agnus Dei*. Ecco il testo latino, con la versione italiana a fronte:

Kyrie.

Kyrie eleison, Christe eleison.	Signore, abbi pietà di noi, Cristo, abbi pietà di noi.

Gloria.

Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus bonae voluntatis, laudamus te, benedicimus te, adoramus, te, glorificamus te. Gratias agimus tibi propter gloriam tuam, Domine Deus, Rex coelestis, Pater omnipotens, Domine fili unigenite, Jesu Christe, Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris qui tollis peccata mundi, miserere nobis, suscipe deprecationem nostram, qui sedes ad dexteram patris. Quoniam tu solus sanctus, tu solus Dominus, tu solus Altissimus, Jesu Christe, cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen.	Gloria a Dio nel più alto dei cieli e pace in terra agli uomini di buona volontà. Noi ti lodiamo, ti benediciamo, ti adoriamo, ti glorifichiamo, ti rendiamo grazie a cagione della tua gloria, o Signore Iddio, Re del cielo, Padre onnipotente, o Signore Gesù Cristo, figlio unigenito Signore Dio, Agnello di Dio, Figliuolo del Padre che togli i peccati dal mondo, abbi pietà di noi, accogli la nostra preghiera, tu che siedi alla destra del Padre. Perchè tu solo sei santo, tu solo l'Altissimo, Gesù Cristo, con lo Spirito Santo nella gloria di Dio Padre. Amen.

Credo.

Credo in unum Deum, Patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium. Credo in unum Dominum, Jesum Christum Filium Dei unigenitum, et ex Patre natum ante omnia saecula, Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero, genitum, non factum, consubstantialem Patri, per quem omnia facta sunt, qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de coelis. Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine, et homo factus est. Crucifixus etiam pro nobis, sub Pontio Pilato passus et sepultus est. Et resurrexit tertia die, secundum	Io credo in un solo Dio, Padre onnipotente, creatore del Cielo e della terra di tutte le cose visibili e invisibili. Credo in un solo Signore, Gesù Cristo, Figliuolo unigenito di Dio, nato dal Padre prima di tutti i secoli, Dio da Dio, lume da lume, vero Dio dal vero Dio, che è stato generato e non fatto, consostanziale al Padre, per mezzo del quale tutte le cose sono state fatte, il quale per noi uomini e per la nostra salvezza è disceso dai cieli. E s'è incarnato da Maria Vergine per opera dello Spirito Santo, e si è fatto uomo; per noi è stato anche crocifisso, ha patito sotto Ponzio Pilato ed è stato sepolto. Ed è risuscitato il

Scripturas. Et ascendit in coelum, sedet ad dexteram Patris, et iterum venturus est cum gloria judicare vivos et mortuos, cuius regni non erit finis. Credo in Spiritum Sanctum, Dominum et vivificantem, qui ex Patre Filioque procedit, qui cum Patre et Filio simul adoratur et conglorificatur; qui locutus est per Prophetas. Credo in unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam. Confiteor unum Baptisma, in remissionem peccatorum, et expecto resurrectionem mortuorum, et vitam venturi saeculi. Amen.

terzo giorno, conforme alle Scritture. Ed è salito al cielo, siede alla destra del Padre, e tornerà con gloria a giudicare i vivi ed i morti, il regno dei quali non avrà fine. Credo nello Spirito Santo, Signore e vivificante, che procede dal Padre e dal Figlio, che è adorato e glorificato insieme col Padre e col Figlio; che ha parlato per mezzo dei Profeti. Credo nella Chiesa una, santa, Cattolica e apostolica. Confesso un solo battesimo per la remissione dei peccati, e aspetto la risurrezione dei morti e la vita del secolo avvenire. Amen.

Sanctus.

Sanctus Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt coeli et terra gloria tua. Osanna in excelsis. Benedictus qui venit in nomine Domini. Osanna in excelsis.

Santo è il Signore Dio degli eserciti. Pieni sono il cielo e la terra della tua gloria. Osanna nel più alto dei cieli. Benedetto colui che viene nel nome del Signore.

Agnus Dei.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis, dona nobis pacem.

Agnello di Dio che togli i peccati del mondo, abbi pietà di noi. Donaci la pace.

Ed ecco il riassunto di alcuni giudizi analitici.

Kyrie.

È l'intera umanità che implora la misericordia divina (1) una specie di marcia penosa ci mostrail Figlio di Dio disceso in terra, ma la parola *Cristo*, stabilita sulla stessa musica della parola *Kyrie*, simboleggia l'identità delle due persone in un solo Dio, mentre il terzo *Kyrie* che rappresenta lo Spirito Santo, terza persona partecipante alla medesima Divinità, si stabilisce alla terza funzione armonica come tratto di unione delle tre rappresentazioni di un Dio unico (D'Indy).

Il *Kyrie* e il *Gloria* sono le parti più obbiettive della *Messa*. Il *Kyrie* canta la Maestà divina in tutta la sua gloria (Vermeil).

È dapprima l'appello della creatura al Creatore per ottenere la pace. L'uomo vede l'Eterno nella sua gloria e gli tende le braccia. Poi è l'implorazione della folla,

---

(1) « Paragonando il *Kyrie eleison* della prima *Messa* (in do magg.) di Beethoven con quella della *Missa solemnis*, Wasilewski afferma, con ragione, che il primo implora la pietà di Dio per i fedeli, il secondo supplica per tutta l'umanità» (E. M. in « Revue Musicale », 15 giugno 1909).

alla quale segue la riapparizione dell'Onnipotente. È Dio evocato nella sovrana calma della sua luce immobile (Rolland).

La prima invocazione *Kyrie* è di una grandiosa semplicità – come si addice all'Essere uno in tre persone. Subito dopo le voci passano a un'umile supplica per ottenere pietà e perdono: *eleison*, e si verifica senza sosta un alternare di maestà e d'umiltà, di onnipotenza e di fragilità sino a un cambiamento radicale: l'intervento del *Christe eleison*... ogni solista innalza un'ardente supplica: *Christe*, mentre gli altri disegnano dei tratti aerei: *eleison*. Poi interviene il coro, un impareggiabile intreccio di suppliche e di preghiere... Il ritorno del primo *Kyrie* riconduce l'iniziale atmosfera di grandiosa semplicità e di immutabile onnipotenza (Belpaire).

Gloria.

Si impone brillantemente con una fanfara di trombe affidate ai contralti del coro. Dopo il grido di gloria, tutto si calma improvvisamente sulle parole: *pax hominibus*, ed è già come l'abbozzo del grande tema della Pace che chiuderà l'opera. Il disegno melodico dei *Gratias agimus tibi* diventerà cara più tardi a Wagner (*Maestri Cantori* e *Vulchiria*). La fuga finale, *In gloria Dei patris*, è il punto debole dell'opera, non differisce dalle congeneri dei maestri del tempo (d'Indy).

Nel *Gloria* l'immagine della Gloria divina, che nel *Kyrie* era stata espressa sinteticamente, è decomposta nei suoi elementi essenziali. Appena gli strumenti hanno annunziato il tema, l'uomo si curva in umiltà. Lode, glorificazione, riconoscenza conducono gradualmente al *Pater omnipotens* nel quale Beethoven attinge gli ultimi limiti dell'espressione musicale. La seconda parte del *Gloria*, quella che segue al *Filius pater*, è dolorosa (*Qui tollis* e *Miserere nobis*). La terza parte, che celebra la santità divina, termina con uno splendido tema fugato che trascina strumenti, cori e voci, in un prodigioso ditirambo (Vermeil).

Qui abbiamo Dio evocato come il Dio della Cappella Sistina, nel turbine creatore dei mondi. È un motivo entusiasta di tipo haendeliano. Viene poi il *Gratias agimus*, tenero, dolcissimo, *cantabile* di riconoscenza, dopo il quale ritorna il disegno ascendente e potente del *Gloria*, cui segue, a contrasto, il *Fili unigenite* col *Qui tollis*, nel quale si esprime un profondo dolore manifestato con teneri accenti nei quali si rivela l'inquietudine dell'anima di Beethoven, e questa inquietudine scoppia poi in una grande foga di dolore nel *Miserere* e nella patente espressione della *Deprecatio* che rappresenta il Cristo nella qualità di Giudice che siede alla destra del Padre (*qui sedes*). L'aria immobile vibra ancora di queste misteriose sonorità quando appare il *quoniam tu sanctus*, dagli accenti marziali che esprimono l'onnipotenza di Dio. Cessa il testo liturgico e la musica passa al fugato dell'*in Gloria* intramezzato dai cori che ripetono il loro atto di fede. Rientra poi il *Gloria* con un'esplosione finale che fa pensare agli Arcangeli della Sistina (Rolland).

Gloria in excelsis Deo proclamano volta a volta i tenori, i bassi, i soprani, poi tutti insieme accompagnati dall'intiera orchestra, acclamazione trionfale irresistibile ascesa verso il cielo. Per contrasto l'*et in terra pax* sembra un mormorio. Cioè nel *Kyrie* si era verificata la stessa opposizione fra la potenza di Dio e la debolezza della creatura. All'*Adoramus te* la creatura si prosterna nella polvere in una trepida adorazione, segue il potentissimo slancio del *Glorificamus te*, seguono altre alternative di umiltà e di potenza sino al ritorno del tema iniziale: *Gloria in excelsis Deo* che chiude la parte in uno splendore di gloria (Belpaire).

CREDO.

Monumento sublime della fede cattolica, vera cattedrale con la sua netta divisione in tre navate, meraviglia di costruzione, miracolo di armonia. Le tre parti corrispondono al sistema trinitario comune a tante opere liturgiche: 1° Esposizione della fede in un Dio unico; 2° Dramma evangelico di Gesù sceso in terra; 3° Spirito santo. Dopo l'*Incarnatus* comincia la spaventosa salita al Calvario. Si seguono i passi del Salvatore che porta la croce, così rudemente sottolineati dall'orchestra. La fuga finale è tutta di un ammirabile splendore, è una rappresentazione delle gioie del cielo alla maniera di un Lippi o di un Giovanni da Fiesole ed è, infatti, come un affresco della bella epoca, tradotto in musica (D'INDY).

Nel *Credo* Beethoven assume un tono più personale. Egli confessa la «sua» fede. Solidi ritmi, colori straordinari, che raffigurano Dio nella sua potenza. La parte del *Credo* che esprime la Passione di Cristo è la più tragica. Beethoven ritrova nella sofferenza di Cristo la propria. Dopo la Deposizione, i richiami della Risurrezione. Ecco il Regno di Dio, la Vita eterna. È il punto culminante dell'opera, con la titanica fuga *Et vitam venturi* che impone alle voci e agli strumenti esigenze quasi mostruose (VERMEIL).

Nell'autografo, a lato delle prime righe del *Credo*, Beethoven ha scritto: « Dio al di sopra di tutto, Dio non mi ha mai abbandonato ». L'inizio del *Credo* ha una intonazione eroica, potentissima, che culmina nel *Descendit de coelo*, dopo il quale la musica assume la tonalità del modo gregoriano, in una fluttuazione di serena leggenda che prelude al Mistero dell'Incarnazione. Al *de Spiritu sancto* abbiamo una breve visione pastorale che cede poi a una nuova potenza orchestrale e corale: *Homo factus est*. Poi un nuovo atto del dramma: la crocifissione, affresco di somma ricchezza tragica. Sembra di vedere l'animazione della folla che esprime il proprio dolore. Circola tra gemiti e pianti lo splendido lamento: *passus;* poi la musica si fa grave e profonda: siamo alla visione del sepolcro; tutto si spegne nel silenzio. Ma dal silenzio balza sfolgorante il grido di risurrezione di stile palestriniano. Ecco la delirante Ascensione, il torrente di gioia, la visione del Cristo che torna alla sua gloria, la grande professione della fede di Beethoven nell'Immortalità. Eccoci quindi al finale, la grande fuga che corona il *Credo*, tema elisio della pace celeste nel quale si mescolano, alternate, voci di desiderio doloroso e inquieto, dominante tuttavia dall'altra, profonda serenità del tema fondamentale che fiorisce poi in un *a solo* di soprano, divina melodia del più puro Beethoven, alla quale il coro risponde dolcemente. Poi gli strumenti riprendono e continuano il canto del soprano, e il *Credo* si chiude con un battito d'ali: *et vitam venturi* (ROLLAND).

Il *Credo* è il cuore e il centro di tutte le parti della Messa; le contiene e le ispira tutte; è, da solo, una cattedrale di fede cattolica. Si apre con una professione di fede maestosa: *Credo, credo*, in un crescendo che si arresta improvvisamente all'*et invisibilium*. Ogni volta che appare l'invisibile, il sovrannaturale, il mistero, si verificherà il medesimo trasalimento dell'arte che si curva in adorazione. Ma il *Credo* riprende formidabile alla seconda persona della Trinità... L'*Incarnatus* è il centro, il cuore del *Credo*, come l'Incarnazione di tutta la religione... Al *Crucifixus* nuovo cambiamento, l'orchestra affronta il tema della Redenzione. Il mistero non si svolge più soltanto nelle sfere del sovrannaturale, ma in un mondo ove dominano la lotta e la pena... *Passus et sepultus* continuano i quattro solisti, *sub Pontio Pilato passus* mormora il coro sempre più basso sino a spegnersi nel pianissimo del *sepultus est*. Ma improvvisamente scoppia il *Resurrexit*... ecco il Giudice seduto

sul trono, mentre il coro esprime l'ebbrezza della gioia sino a che l'impeto si rallenta per ricondurre il tema della fede: *Credo in Spiritum Sanctum* e di nuovo lo slancio irresistibile verso il cielo . . . *Et vitam æternam venturi sæculi. Amen.* Qui dovrebbe finire il *Credo*, ma non finisce per Beethoven che consacra a queste ultime poche parole finali quasi un terzo di tutto il suo Credo. Perchè tutto ciò che si svolge nel Credo, Dio, creazione, unione misteriosa del cielo e della terra nell'incarnazione del Verbo, gli obbrobri della Redenzione, la fondazione della Chiesa, il perdono dei peccati, la risurrezione dei morti, tutto ciò ci conduce all'oceano che include tutto: la luce increata, la vita eterna (Belpaire).

Sanctus.

Nel *Sanctus* Beethoven, rispettoso della liturgia cattolica e sapendo che durante il mistero della Consacrazione non si debbono intendere voci, è pervenuto, col suo genio, a sublimare il silenzio. Il Preludio, che lascia all'officiante il tempo di consacrare il pane e il vino, è da ogni punto di vista mirabile; grande arte religiosa ottenuta con estrema semplicità di mezzi (d'Indy).

Dopo aver delineato il Dio creatore ed eroico, Beethoven ridiscende verso l'umanità. La formidabile visione cede alla commovente tenerezza. Poi un'esplosione di gioia e di allegrezza; indi la preghiera, nostalgica, misteriosa melodia. La rivelazione è compiuta: Dio si è mostrato (Vermeil).

Mentre nel *Credo* Beethoven ha realizzato una perfetta unità tra le varie parti, nel *Sanctus* vi ha rinunziato, data l'indole troppo diversa delle quattro parti che lo compongono. *Sanctus*, *Pleni sunt*, *Osanna*, *Benedictus*; egli non volle, cioè, sacrificare il carattere intimo del *Sanctus*, del *Benedictus* e si debbono a tale rinunzia d'unità le più belle pagine, i momenti più profondi e più puri della sua Messa. Il *Sanctus* si inizia con un adagio pieno di raccoglimento e prosegue sempre col carattere di una profonda meditazione. Verso la fine l'atmosfera diventa febbrile e angosciosa per cedere al solenne e fragoroso *Pleni sunt coeli* e all'*Osanna* fugato, di stile haendeliano, dopo i quali ritorna la meditazione mistica col *Benedictus*. È questa la pagina nella quale il cuore di Beethoven si è interamente abbandonato. È il momento del più divino mistero della Messa: la Transustanziazione. Dopo il preludio strumentale si delinea un *a solo* di violino, una frase cantabile di invocazione e di speranza, accompagnata dal complesso degli strumenti, che precorre le magie del misticismo wagneriano del *Lohengrin* e del *Parsifal*, senza i falsi miraggi del teatro. L'intelligenza si guardi dal turbare questa pura musica emotiva, sappia abbandonarsi a quest'incantesimo di venerdì santo, al rivo melodioso d'amore e di bellezza (Rolland).

Il *Sanctus* nasce dalle profondità del mistero della vita divina. Si inizia con un Adagio nel quale gli spiriti celesti sembrano inabissati in un'adorazione senza parole. Improvvisamente scoppia la frase trionfale: *Pleni sunt coeli* cui seguono i primi accordi del Preludio che annunziano il momento più solenne della Messa. Così accompagnano, come in un murmure, la venuta del Signore che sarà fra poco celebrata dall'adorabile frase dell'*a solo* di violino. L'emozione è indescrivibile: il cielo viene a visitare la terra. L'arte e la preghiera aprono le loro ali per cantare l'ineffabile. Poi riprendono le voci umane, ma il violino non tace; sino alla fine udiamo quella sua voce d'estasi e di preghiera, quel suo messaggio di amore e di gioia. Anche quando interverrà il coro, *In nomine Domini*, il violino persiste e non si spegne che all'ultima nota, con l'orchestra e col coro in un sospiro di beatitudine (Belpaire).

AGNUS DEI.

Qui appare massimamente il sentimento religioso di Beethoven. Il lungo inizio nel quale l'umanità implora la misericordia dell'Agnello divino, è di una bellezza ancora ineguagliata nella storia della musica. Nel complesso è un alternare di due motivi antitetici: l'Odio e l'Amore, la Discordia e la Pace, con risonanze pastorali e belliche, sino al finale trionfo della conquistata pace. Nota in margine di Beethoven: « Al di sopra di tutto, la forza della pace interiore... Trionfo » (D'INDY).

Infine il sublime *Dona nobis pacem*. L'angoscia stringe l'anima di coloro che tornano alla realtà. Essi chiedono al Salvatore la Pace. Una specie di pastorale canta la sicura felicità. Altre alternative di angoscia, di dolore e di pace, finchè ritorna la pace sicura e definitiva (VERMEIL).

Dalla celeste comunione del *Sanctus*, l'anima ricade sulla terra per rifare il cammino del dolore che Beethoven esprime con tutta profondità, ma dominandolo, conferendogli carattere solenne. Ed ecco l'ultimo atto della Messa: il *Dona nobis pacem*. Il desiderio, la gioia si alternano con l'incertezza, col dubbio, con la rassegnazione, ma la speranza della pace persiste e l'opera si fonda ora sul contrasto dei due temi che si risolve in una breve, potente affermazione di fede e di potenza (ROLLAND).

Il *Sanctus* si apriva nel cielo, nel più profondo della vita divina. L'*Agnus Dei*, invece, è una supplica umana, ma alla fine, *Dona nobis pacem*, Beethoven ritrasporta la scena nell'infinito, nell'increato, come già nel *Gloria* e nel *Credo*, come in tutte le opere della sua ultima maniera che rivelano sempre il distacco dalle cose di quaggiù (BELPAIRE).

A proposito della *Messa solenne* Jules Combarieu ha osservato:

La *Messa solenne* di Beethoven fa seguito a quella di Bach in si; Bach è allievo di Schütz e questi è l'allievo del veneziano G. Gabrieli, allievo, a sua volta, dell'olandese Willaert... L'ampiezzae la ricchezza del Gabrieli sono quasi altrettanto stupefacenti delle sublimi architetture sonore di Beethoven» (« Revue Musicale », 1° aprile 1911).

* * *

Dopo questi giudizi dirò, a titolo di conclusione, che in poche altre opere, e mai in simili proporzioni, Beethoven raggiunge, al pari che in questa *Messa*, l'espressione cosmica. Sembra veramente che con l'orecchio interiore egli sia pervenuto a udire un'altra musica. Il senso sterminato dell'infinito che può suscitare nel contemplatore la visione del cielo stellato, qui nella *Messa* è tradotto in suoni; e nella polifonia, non un gruppo di uomini canta, ma l'intera umanità.

Prego il lettore di ricordare quanto ho scritto a proposito dell'Adagio dell'op. 106. Ho detto che in quell'Adagio parlavano tutti i milioni di morti ad ammonire i viventi sulla fugacità della vita terrena, sulla vanità della potenza e della gloria. Nella *Messa* non parlano soltanto i morti, ma anche i viventi i quali vedono nel Dolore del

Figlio dell'Uomo il loro dolore, nel suo Sacrifizio il loro sacrifizio, nella sua Risurrezione la loro risurrezione, nella sua Pietà la loro legge, nella sua Gloria la loro redenzione.

È il canto della Vita nella sua totalità: vita e morte, bene e male, cielo e terra, Dio e umanità.

Questa *Messa* è la cima, non soltanto della musica, ma di tutta l'arte del secolo XIX.

Il secolo XIX, che ha portato la musica al suo culmine, ha avuto il proprio Dante non nel poeta neo-pagano Goethe o nel poeta deista Victor Hugo, ma nel musicista cattolico Beethoven (1).

OPERA 124

Ouverture in do maggiore (Weihe des Hauses).

Dedicata al Principe N. Galitzin.

Maestoso e sostenuto – Allegro con brio.

Questa Ouverture, nota sotto il titolo *Weihe des Hauses* (Consacrazione della Casa) si riferisce alle *Rovine di Atene*.

Come narra lo Schindler, nel 1821 un amico di Beethoven, Carlo Federico Hensler, autore drammatico e direttore di teatri, aveva acquistato il teatro della *Josephstadt* di Vienna e per l'inaugurazione della stagione 1822 aveva proposto a Beethoven di riprendere le *Rovine di Atene*, che erano state rappresentate a Pest nel 1811 (vedi op. 113). Ma bisognava rimaneggiare il testo del Kotzebue e aggiungere nuova musica. Le modificazioni del testo furono affidate a Carlo Meisl; le modificazioni musicali dovevano consistere soprattutto in una nuova *Ouverture*, in un Coro (2) e in una Marcia turca (vedi ancora l'op. 113). Si era nell'estate 1822. Beethoven abitava in una deliziosa vallata presso Baden con Schindler e il suo nipote. Per la nuova Ouverture egli sottopose a Schindler due motivi: uno ch'egli riteneva di poter trattare secondo il proprio stile, l'altro alla maniera di Haendel. L'amico gli consigliò il secondo, forse per lusingare Beethoven, che collocava Haendel al di sopra di tutti i compositori, ma il Lenz afferma che il consiglio di Schindler fu erroneo, in quanto ritiene legittimo supporre che, svolgendo l'altro motivo nel proprio stile, Beethoven avrebbe creato un'opera ben più importante, in un momento nel quale

(1) Per i rapporti tra la *Messa* e la *Nona Sinfonia*, vedi a quest'opera (op. 125).

(2) Anche il Coro porta il titolo: *Die Weihe des Hauses* ed è registrato al N. 257.

il suo genio originale toccava l'apogeo. Il fatto è che l'opera non produsse buon effetto, e più tardi Beethoven si dolse con Schindler del consiglio dato.

Comunque il Lenz giudica l'introduzione dell'Ouverture « un incomparabile capolavoro. *Introductio princeps*. Un arco di trionfo coronato da una Vittoria». Il Rolland usa le stesse parole del Lenz: « Considero l'op. 124 come un arco di trionfo, aperto sulla via della vittoria tra la Messa e la Nona».

Nel programma della R. Accademia di S. Cecilia, pubblicato per l'esecuzione che di questa Onverture fu data in Roma il 10 dicembre 1939, si legge:

Probabilmente Beethoven volle creare qualche cosa di più solenne e dignitoso – diciamo pure di aulico – che rispondesse al carattere ufficiale della cerimonia, meglio della tenue *Overtura* delle *Rovine d'Atene*. Può darsi che egli abbia anche pensato ad una celebrazione d'arte nazionale in seno ad una festa di popolo. E non sarebbe forse fuor di luogo un raffronto di elementi ideologici fra l'*Overtura per la consacrazione della casa* e il preludio wagneriano dei *Maestri Cantori* in cui sono pure – e tanto magnificamente – fusi gli elementi costitutivi dell'inno popolare, della fanfara di festa e dell'arte polifonica.

In realtà bisogna conferire molta importanza a questa Ouverture che potrà essere meno melodiosa della *Leonora n. 3* e meno drammatica delle consorelle *Egmont* e *Coriolano*, ma si distingue nettamente da tutte per certe sonorità, impasti di suoni e movenze nuove e quasi uniche nella produzione beethoveniana, precorrendo la musica sinfonica posteriore, non esclusa quella rossiniana, e soprattutto quella wagneriana dei *Maestri Cantori*.

Aggiungo che il richiamo ai *Maestri Cantori* non soltanto non è fuor di luogo, ma obbligatorio per quella analoga solennità che oscilla tra il sodo e il pedante, il borghese e il militare, il popolare e il festivo.

OPERA 125

Nona Sinfonia, per orchestra, quattro voci e coro. in re minore

Dedicata al Re Federico Guglielmo III di Prussia.

Allegro, ma non troppo, un poco maestoso – Molto vivace – Adagio molto e cantabile – Presto – Allegro assai – Recitativo – Allegro assai.

La composizione della Nona ebbe inizio nel 1816 e terminò nel febbraio 1824. La prima esecuzione avvenne nel concerto del 7 maggio 1824, del quale si è parlato nel numero precedente.

La Nona Sinfonia si distingue dalle altre per il fatto di terminare con l'intervento delle voci umane che cantano l'inno *Alla gioia* di Schiller. L'idea di musicare tale inno occupò, si può dire, quasi tutta la vita intellettuale di Beethoven; basti dire che essa risale all'anno 1793 (vedi la lettera di Carlotta Schiller che cito all'op. 52); ma il proposito non si era mai concretato, perchè l'introduzione del coro in una Sinfonia aveva sempre presentato, per Beethoven, grandi difficoltà. Perciò egli ne aveva continuamente ritardata l'attuazione e fino al luglio del 1823 ancora pensava di terminare la Nona sinfonicamente (1), rinviando l'elemento polifonico a un'ulteriore Sinfonia, ma poco tempo dopo l'arduo problema del passaggio dall'orchestra al coro fu da lui risolto.

Scrive lo Schindler che il passaggio dall'orchestra al canto vocale costò a Beethoven molta fatica:

Terminato il quarto tempo cominciò una lotta singolare. Si trattava di trovare un modo conveniente per introdurre l'ode di Schiller. Un giorno, mentre entravo nella sua camera, Beethoven mi gridò: « L'ho trovato, l'ho trovato ». E mi presentò un appunto nel quale era scritto: « E ora cantiamo il Lied del nostro immortale Schiller ».

Però in seguito Beethoven mutò così le parole: « Amici, cambiamo metro e intoniamo canti gioiosi ».

Ma prima di trattare quest'argomento ascoltiamo quanto ci espone il Biamonti sulla parte orchestrale:

L'orchestra della Nona Sinfonia è quanto di più completo e compiuto l'epoca poteva dare. Nel Finale, come in quello della Quinta, sono introdotti i tromboni, il flauto piccolo, il controfagotto. In due punti il Maestro fa ancora uso, attribuendole un significato speciale, della così detta « musica turca »: grancassa, piatti e triangolo.

Gli strumenti tutti vi sono impiegati in forme più nuove e libere di quanto era stato dal Maestro praticato nelle precedenti sinfonie. Basterà ricordare certi effetti cupi e solenni, tutti particolari in seguito delle tube wagneriane, tratti in qualche punto dai corni, l'uso speciale dei violoncelli e contrabbassi nel recitativo che apre il Finale, quello pure tutto particolare dei timpani, specialmente nello Scherzo, e certi impasti degli strumenti a fiato che sembrano precorrere di molti anni ancora lo sviluppo tecnico orchestrale.

Anche sotto questo punto di vista, cioè dell'espressione orchestrale, la Nona Sinfonia è stata veramente il breviario spirituale di quanti musicisti sono venuti poi, fino al Wagner, e costituisce oggi, forse più di cent'anni fa, quando venne per la prima volta eseguita, oggetto non solo di ammirazione e di commozione, ma ancora di meditazione e di studio (2).

---

(1) Tali elementi sinfonici furono poi da lui adoperati per il finale del Quartetto op. 132.

(2) Interessanti rilievi tecnici sulla partitura della Nona e sul modo di eseguirla si leggono nel volume di MARTINO ROEDER: *Dal Taccuino di un Direttore d'orchestra* (Milano, Ottino 1881). Analoghi rilievi tecnici sono nel libro del Deldevez, di cui parlo all'op. 43.

In merito al complesso musicale della Nona, vale la pena di menzionare un articolo a firma V. A. R. nel « Corriere della Sera » del 25 settembre 1943. L'autore, allo scopo di deplorare « il gergo e i modi di alcuna critica modernissima », riporta le seguenti parole di un critico: « Sono le sinfonie bianche che noi preferiamo: quelle nelle quali Beethoven dimette le sue ingenue e incaute ambizioni demiurgiche e sale alla calma di un'arte divina. In un certo senso la *Nona* è una *gaffe* di Beethoven ». V. A. R. commenta:

Ebbene, per quanto il gergo sia buffo e il tono possa anche essere irritante, oso dichiararmi in sostanza d'accordo con lo sconosciuto scrittore. Nella « Nona » c'è in effetti troppa complessità, troppa architettura, bellezze eccelse, ma anche ricerca di grandiosità. V'è già, in una parola, wagnerismo. E la ricerca di grandiosità è così brutto male, che viene sul serio voglia di preferire alla grandiosa « Nona », non dico la divina « Sesta » o la « Quinta », ma addirittura l'« Andante favorito » o un tempo del « Settimino in re ».

Mi permetta V. A. R. di ritenere che il suo metodo critico non differisce gran che da quello che egli deplora. Innanzi tutto, accusare di wagnerismo Beethoven, nel senso di deprezzare Wagner, significa lasciare il tempo che si trova. Sarebbe tempo di smetterla col wagnerismo e con l'anti-wagnerismo. Wagner è un colosso musicale e accusare Beethoven di wagnerismo sarebbe come accusare Michelangelo di berninismo.

Quanto poi a preferire l'Andante favorito alla Nona, francamente non accettiamo la frase neppure a titolo di « scherzo vivace » o di « allegretto ». Tanto vale preferire il *Tanto gentile e tanto onesta pare* alla *Divina Commedia*, il fiore alla foresta, il lago all'oceano. O dio Apollo, ma tutte le opere grandiose hanno le loro durezze, le loro asperità che non si addicono alle gole delicate. Beethoven accusato di « ricerca di grandiosità »! È un assurdo. Beethoven non ha mai *cercato* il grandioso. Era grandioso lui senza accorgersene. Avete mai sentito dire che il leone cerca di essere leone? Io, mai. Invece ho sentito dire che cerca di essere leone chi non lo è.

* * *

Veniamo ora alla dibattuta questione della parte vocale.

È noto quali fiumi d'inchiostro abbia fatto versare alla critica il coro finale della Nona. C'è chi ha giudicato che l'apparizione della voce umana costituisce una sgradevole diminuzione degli effetti generali creati precedentemente dall'orchestra; c'è chi ha giudicato imperito l'uso delle voci fatto da Beethoven, e tra questi bisogna citare, nien-

temeno, Giuseppe Verdi (1). Altri, invece, esaltano l'abilità con la quale Beethoven è riuscito a realizzare il passaggio dalla musica strumentale a quella corale e considerano quella corale come la parte più sublime della Sinfonia (2).

In merito a questi giudizi contrastanti vale la pena di citare una opinione del Colombani, il quale, dopo essersi chiesto perchè Beethoven abbia creduto opportuno di ricorrere ai cori, mentre, « un Finale del tipo di quello della Sinfonia in do minore avrebbe forse raggiunto ugualmente lo scopo », crede di averne scoperto la causa. Alludendo alle parole inserite da Beethoven tra le ultime battute della parte sinfonica e le prime parole dell'ode di Schiller (« Amici, dice il basso, cambiamo metro e intoniamo canti allegri») il Colombani scrive:

Queste parole di raccordo fra la parte sinfonica e la parte corale, ci dànno la chiave. Taccia ormai la Sinfonia, esse voglion dire, perchè l'ultima parola è stata profferita, e venga un nuovo elemento, il canto, a celebrarne la gloria. Nella stessa guisa con cui l'apoteosi che succede alla vita d'un grande, non si edifica cogli elementi terreni, in cui egli ha primeggiato, ma col ricorso alle forze e alle parvenze d'un altro mondo, del cielo, così la voce umana sia adoperata per inneggiare alla grandezza della espressione strumentale.

Il passo del Colombani non pecca di eccessiva chiarezza. Se ho ben capito, egli considera la voce umana superiore al suono strumentale; la voce sarebbe celeste, la sinfonia sarebbe terrestre. Ma perchè, se la voce umana è celeste, sarebbe essa chiamata a inneggiare alla grandezza strumentale? La verità vera mi sembra questa: proprio Beethoven, proprio colui che ha portato al sommo fastigio la musica strumentale, riteneva superiore ad essa la voce umana, il canto corale. E ha adoperato il coro, non per fargli rendere omaggio alla musica strumentale, ma perchè riteneva che la sola musica strumentale fosse insufficiente ad esprimere la pienezza musicale del suo concetto; ha

---

(1) « La Nona Sinfonia è sublime nei primi tre tempi, pessima come fattura nell'ultima parte». (Dai *Copialettere di G. Verdi*, Milano 1913, pag. 626).

(2) Nella circostanza di un'esecuzione della Nona diretta dal Furtwängler l'eminente musicologo A. Bonaccorsi scriveva (maggio 1949):

« Oggetto di riserve, nell'Ottocento, anche da parte del Verdi, il coro della Nona ci sembra di grande efficacia come conclusione di quella sinfonia. Una melodia " patriarcale ", secondo il Wagner che la riteneva non originata dalla parola di Schiller (il che adesso è attestato, ma il Wagner non lo sapeva), è destinata a determinare il sentimento generico della gioia, per poi avanzare, sostenuta in un secondo tempo dalle stesse parole del Poeta, ed esser sempre presente nella costruzione dell'edificio musicale, sempre più vario, capace di meraviglie, come nel " Siate abbracciati ", " Presenti tu, o mondo, il Creatore ", e nell'inno corale del " Siate abbracciati " fuso col " Gioia, bella scintilla degli Dei " ».

ritenuto (e qui il Colombani ha intuito il vero) che la voce umana, e soltanto la voce umana, potesse sollevare il suo poema alle supreme espressioni della trascendenza, della celestialità, dell'universalità (1).

I dati biografici intesi a documentare che Beethoven riteneva la voce superiore allo strumento, specie nei temi sublimi della religione, abbondano ed essi serbano tutto il loro valore anche per chi ritenga che il Beethoven vero, il Beethoven massimo, è quello della musica strumentale.

E in questa opinione Beethoven non solo si manifestava aderente alla dottrina religiosa, specie cattolica, ma trovava un predecessore in un altro genio, Raffaello, il quale, nella mirabile figurazione di Santa Cecilia, ha rappresentato la patrona della musica nell'atto di lasciar cadere a terra, presso altri strumenti che già le stanno ai piedi, il suo strumento musicale, per volgersi estatica al canto angelico che scende dal cielo e che è canto vocale. Dottrina prettamente cristiana, tanto è vero che lo stesso Raffaello nella figurazione pagana del Parnaso rappresenta, invece, Apollo nell'atto di suonare la viola (2).

Vale la pena di rilevare che anche Dante nel *Paradiso* dove tanto dominio ha la musica, esclude gli strumenti e conserva la sola voce. Scrive a tale proposito M. Porena:

> Nel Paradiso di Dante i diletti della vista si limitano a meri giuochi di luci, e quelli dell'udito a musiche ridotte alla parte più spirituale di quell'arte: la voce umana, e al suo fine più eccelso: glorificare Dio. Anche gli strumenti musicali sono aboliti come cosa troppo materiale e terrena (« Rendic. mor. della Acc. dei Lincei », fasc. gennaio–febbraio, 1950, a pag. 56).

Il Porena cita tale fatto come una prova dell'enorme superiorità intellettuale e spirituale di Dante, perchè, egli osserva, « chi si sogne-

---

(1) Questo fu acutamente rilevato, sin dal 1826, dal Marx, il quale scriveva che Beethoven « ha innalzato sul trono questo canto, per glorificarlo facendogli vincere il mondo degli strumenti ».

(2) Ecco un passo di Corrado Ricci che conferma l'intenzionalità della figurazione raffaellesca:

« San Girolamo diceva: *Una vergine cristiana non deve sapere che cosa sia la cetra e il flauto.* L'organo non entrò nelle chiese se non verso la fine del VII secolo. E il Palestrina scrisse per sole voci. Non in cielo si portano gli strumenti della terra. Ciò, prima di lui, pensò Raffaello. Questi, nei suoi disegni sulla dolce figura di santa Cecilia, aveva da prima messa una gloria di angeli che suonavano liuti, mandole ed arpe. Poi, quando tradusse i disegni nel dipinto, tolse quegli strumenti agli angeli e li mise infranti o negletti in terra, ai piedi della Santa e lasciò che l'organo, pendulo dalle sue mani, perdesse le canne. Solo la voce, la voce, diretta espressione del cuore, doveva salire a Dio. E il pensiero di Raffaello divenne il pensiero del Palestrina». (C. Ricci: *Eroi, Santi ed Artisti*, 3ª edizione, Milano, Hoepli 1930, nel cap. *Il Palestrina*, pag. 240).

rebbe anche oggi di trovar volgare il Beato Angelico . . . e Melozzo da Forlì per i loro angeli musicisti che traggon suoni da strumenti terreni ?». Eppure Dante, affidando alla sola voce la più alta espressione spirituale della musica, dette prova di una raffinatezza tale da costituire « un immenso distacco da quel che prima di lui era stato immaginato». Ma Dante poi non è rimasto solo e hanno seguìto il suo « legno che cantando varca» niente meno che Raffaello e Beethoven.

* * *

Sempre sulla Nona vale la pena di riferire un giudizio di Wagner. In due lettere in data di Londra 16 maggio e 7 giugno 1855, Wagner annunziava a Liszt di avere intrapreso la lettura della *Divina Commedia*, e mentre si dichiarava profondo ammiratore dell'*Inferno* e del *Purgatorio*, formulava riserve sul *Paradiso*, manifestando l'opinione che Dante dovette sacrificare la poesia all'aridità teologica. Anzi, egli, nella sua qualità di anticattolico, parla addirittura di sofismi. Pessimista sulla vita umana (proprio in quel tempo egli aveva scoperto Schopenhauer) Wagner riteneva che fosse impossibile a un poeta descrivere il *Paradiso* per mancanza di materia adeguata. Ma, pur considerando il *Paradiso* come la parte più debole della *Commedia*, aggiungeva che, proprio a causa delle difficoltà del tema, Dante rivela nella terza cantica « la sua sublime fantasia e forza d'espressione poetica». E, a chiarire il suo pensiero, si valeva di un paragone con la Nona di Beethoven:

> Nella Nona Sinfonia (come opera d'arte) l'ultimo periodo con i cori è decisamente la parte più debole, non è importante che nel senso storico-artistico, perchè ci rivela, con molta ingenuità, l'impaccio di un compositore vero che non sa come rappresentare finalmente il Paradiso.

Ma, come nel caso di Dante, egli, precisamente a causa delle difficoltà del soggetto, ammirava nell'arte musicale di Beethoven quell'ultimo periodo della Nona Sinfonia.

Il giudizio di Wagner è molto interessante, specie se fosse lecito supporre che egli attribuisse l'inferiorità dell'ultimo tempo alla parte vocale, perchè in tal caso il suo giudizio non sarebbe lontano da quello tecnico di Verdi. Che se invece egli attribuiva l'inferiorità, non alla parte tecnica, ma alla parte filosofica, allora bisognerebbe aggiungere che proprio lui, Wagner, con l'*Anello del Nibelungo*, ch'egli stava componendo in quegli anni, sarebbe incorso nello stesso guaio di Dante e di Beethoven, introducendo nella *Tetralogia*, e anche nei *Maestri*

Cantori e nel *Parsifal*, un sacco di filosofia, la quale non cessa di essere arida e sofistica, anche se, invece che cattolica, è schopenhaueriana, e rende pesanti le sue opere agli stomachi deboli. Graziosa vendetta di Dante e di Beethoven sul loro nobile emulo ! (1).

* * *

La Nona costituisce il coronamento della filosofia di Beethoven: l'esaltazione della gioia, dell'ottimismo, della fede nella bontà suprema e finale della creazione. Su tale significato generale non è possibile alcun dubbio, dato il testo dell' *Ode alla Gioia*. La poesia fu da lui musicata soltanto in parte e ne esistono traduzioni adattate al testo musicale; cito, per esempio, quella del Boito. Ma poichè il presente commento si rivolge, più che ai musicisti tecnici, agli studiosi in generale, credo opportuno riportare, anzichè la versione per musica (la quale, per le ferree leggi dell'adattamento, si allontana spesso dal testo originale) la traduzione letteraria integrale, più atta a far comprendere la ragione dell'eccezionale amore di Beethoven per la famosa lirica e del significato che questa assume nel suo pensiero. Circa l'interpretazione delle singole parti, una delle più originali è quella pubblicata da Cristiano Urhan nel « Temps » del 25 gennaio 1838. Secondo Urhan, la Nona costituisce la biografia morale di Beethoven, che egli paragona a Dante. La Nona, nel primo tempo, comincia, come la *Divina Commedia*, con la descrizione della « Selva selvaggia », simbolo del dolore umano. Il secondo tempo coincide con la *Pastorale*: descrizione della natura, senso della serenità. Il terzo rappresenta le passioni umane in tutto ciò che hanno di più puro e di più elevato; senso della bontà. Il quarto esprime l'elevazione dell'umanità a Dio. la sua redenzione e il suo trionfo nella bontà e nella gioia: il cosmo paradisiaco, la vittoria dell'uomo.

Secondo Wagner, la prima frase della Nona ci mostra l'idea del mondo nella sua luce più tetra; ma la volontà riflessa e ottimista dell'autore prevale e reagisce, balzando, dal tormento e dal dolore,

(1) È opportuno ricordare che la Nona segna nella vita di Wagner, e quindi nella storia della musica moderna, una data capitale. Nel 1839 a Parigi egli udì la grande sinfonia in un' eccezionale esecuzione diretta da Habeneck. Egli stesso scrive: « Durante la notte ebbi un accesso di febbre, caddi malato ... Dopo la guarigione diventai musicista ». Famosa l'esecuzione della Nona che lo stesso Wagner, superando ostacoli d'ogni specie, riuscì a dirigere a Dresda nel 1846, e commovente il fatto che nell'inaugurazione del suo Teatro di Bayreuth egli volle, ancora una volta, dirigere la Nona.

nella luce ove fiorisce la candida melodia umana (*Inno alla gioia*) innocente come una voce di bimbo. Appena percepiamo questo tema, un fremito sacro ci pervade e sembra che ci sia svelato il dogma dell'amore puro.

Pregevole l'interpretazione della *Nona* formulata da Giovanni Biamonti. L'opera viene da lui analizzata passo per passo con la riproduzione dei temi essenziali. Qui mi limito a riprodurre il concetto generale:

Il concetto generale animatore della Nona Sinfonia è sostanzialmente quello che informa almeno i tre quarti delle composizioni beethoveniane: l'antitesi perenne di gioia e di dolore, di speranza e di sconforto; l'affermazione finale e trionfante di serenità o di entusiasmo. Esso ha in particolare molti punti di contatto con l'ispirazione fondamentale della Quinta. Ma l'elemento impulsivo appare nella Nona, come dopo un purissimo lavacro, elevato a concezioni più universali, che inquadrano la vita umana nel cosmo, l'attimo fuggente nell'eterno, il mistero dell'essere nell'ordine del creato. Attraverso la meditazione e il presentimento degli ultimi destini umani trascendenti l'umanità stessa, l'artista arriva alla consolante visione di una pace e di una armonia superiore, fuori d'ogni contingenza mortale, nella quale si acqueta l'anima; e da questa trae la luce soprannaturale che, raggiando nelle cose anche più tristi della vita, tutte le anima della sua gioia; ed esalta, in unico e comprensivo sentimento entusiasta, l'amore della Divinità e quello degli uomini, sue creature, in tutte le sue manifestazioni. Gioia che non è astrazione esclusiva dal sensibile, ma insieme spirito e materia; non rinnega il mondo, ma lo sublima; sale dalla terra al cielo, e ridiscende da questo in terra; umanizza il divino e divinizza l'umano, nelle due forme della poesia musicale e della musica pura. Fonde i due elementi, nei quali è diviso l'animo dell'uomo, in un insieme armonico; riduce l'antitesi di certo misticismo a sintesi di sentimento.

Nel coro finale è celebrato, in una forma più profonda e complessa della Quinta Sinfonia, l'entusiasmo: quell'entusiasmo che germoglia per virtù divina dall'animo dell'artista come il fiore dalla terra, subitanea e meravigliosa manifestazione di un lavoro arcano e diuturno di cui ad un tratto si mostra il risultato sublime. Il significato della parola singola vi appare come determinante di un sentimento che il Maestro svolge colla misteriosa e grandiosa potenza comunicativa tutta propria dell'arte.

Condivido, in sostanza, questa interpretazione, ma non posso tacere una riserva che non riguarda soltanto il Biamonti ma tutti gli interpreti della Nona a mia conoscenza, compreso il più famoso: Wagner.

Come giustamente osserva Biamonti, e come io stesso ho sostenuto nel corso di tutto il presente libro, per tre quarti l'opera beethoveniana è fondata sul tema della lotta fra il Dolore e la Gioia, il Bene e il Male, per concludere sempre col trionfo della Gioia e del Bene.

Ma nella Nona non riconosco l'esistenza specifica di tale dualismo: abbiamo soltanto l'apoteosi del Bene e dell'Ottimismo. Non siamo in Paradiso, ma non siamo neppure nell'Inferno o nel Purgatorio;

o per meglio dire siamo nel Purgatorio, ma sulla cima di esso: nel Paradiso terrestre, dove il travaglio mortale cessa e l'anima vive già nell'imminenza del Paradiso.

Non voglio dire che nella Nona non esistano accenni al Dolore; ma il Dolore non funziona come antagonista, bensì come uno degli elementi della vita umana, rappresentata qui nel complesso delle sue passioni e delle sue attività.

Prima parte (*Allegro*).

Non interpreto dunque, le battute iniziali della Nona come l'espressione della selva selvaggia (*Urhan*) del mondo nel suo aspetto più tetro (*Wagner*) del buio sinistro e pauroso (*Biamonti*) dell'oppressione di potenze nemiche (*Macchi*). Il lungo accordo iniziale può far pensare piuttosto al mondo prima della creazione dell'uomo (1), oppure alla notte che precede il risveglio dell'attività umana. Non è il dolore, ma piuttosto ciò che non è nè bene, nè male: l' Inconscio, l' Indistinto, il Nulla, sul quale l'umanità manifesta la sua ragion d'essere: la Vita, lo Spirito, la Coscienza.

In tutta la prima parte non vedo l'intenzione di rappresentare in modo specifico e prevalente il dolore, bensì l'umanità nel caleidoscopio della sua esistenza: il lavoro, gli affetti, le passioni, gli svaghi e, se si vuole, anche i dolori, ma non contrapposti, bensì fusi con le gioie e con le speranze.

Sulla varietà delle descrizioni e dei sentimenti emerge un motivo dominante che ricorre più volte e chiude la prima parte; è un motivo grave e solenne che sembra conferire al complesso dell'azione umana il carattere sacro di un'inesausta volontà di opere e di ascese.

Riassumendo: apoteosi della Gioia come operosità creatrice.

Seconda parte (*Scherzo*).

Per questa seconda parte esiste un filo conduttore sicuro, inoppugnabile: il ritmo di danza. Non ci abbandoniamo a un'interpretazione infondata affermando che qui abbiamo l'apoteosi della Gioia come Natura, come Amore profano, come Arte. È un motivo di Danza, ma grandioso, concepito *sub specie aeternitatis*, a simboleggiare la Gioia nel suo aspetto naturale. Può soccorrerci il concetto di un rito dionisiaco, nell'altissimo senso della misteriosofia. Considerate il travolgente finale che ben può richiamare l'ebbrezza sacra dell'antica liturgia.

---

(1) Vale la pena di ricordare questo appunto di Nietzsche per il suo libro: *Così parlò Zaratustra*: « Primo libro: Nello stile della prima frase della Nona Sinfonia. *Chaos sive natura* ».

Terza parte (*Adagio*).

Qui ascendiamo al vertice della religiosità, abbiamo l'apoteosi della Gioia come serenità, come pace. La ruota delle passioni e delle azioni si arresta; tutto si purifica in quel divino motivo centrale che oscilla tra l'idillico e il pastorale. Siamo all'interpretazione musicale del pensiero di Schiller: « Risentimento e vendetta vengono dimenticati. Nessuna lacrima, nessun rimorso ». Siamo, come ho detto, nel Paradiso terrestre:

> E una melodia dolce correva
> per l'aer luminoso. (*Purg.*, XXIX. 22).

Quarta parte (*Coro*).

È il riassunto e la conclusione. L'umanità intiera interviene in un coro gigantesco a celebrare la Gioia in un senso transcendente: la potenza di Dio, la bontà della Creazione, il trionfo del Bene, la fede dell'umanità nel Giudice, il giuramento di esser degni di Lui e di operare conformemente alla sua Legge.

* * *

È impossibile studiare la Nona Sinfonia senza richiamare la *Messa Solenne*. La prima fu iniziata nel 1816 e terminata nel 1824; la seconda iniziata nel 1818 e terminata nel 1822. La loro composizione è simultanea e l'una completa l'altra.

La prima è l'esaltazione della Vita concepita nella sfera civile; la seconda l'esaltazione della Vita nella sfera religiosa. Nella sinfonia hai il cielo veduto dalla terra, nella Messa hai la terra veduta dal cielo.

Non si creda che la distinzione di una religiosità *civile* nella Nona e *sacra* nella Messa sia artificiosa. Siamo nella realtà storica:

L'Ode alla Gioia di Schiller era molto popolare nei paesi tedeschi durante gli ultimi anni del secolo XVIII e nei primi del XIX. Essa era considerata dalla gioventù liberale, « come una specie di Marsigliese germanica, più idealista ed umanitaria » (CHANTAVOINE). Beethoven non si sottrasse a un tal fascino, e l'*Ode* venne più volte nella sua fantasia, anche molti anni prima della Nona Sinfonia, associata al profano, corrispondentemente a quello che ne costituiva, nell'opinione comune dell'intellettualità tedesca, il significato dominante, non scevro – è bene ricordarlo – di qualche idealità di progresso o di fratellanza umana, in un senso più propriamente civico o sociale (BIAMONTI).

Al rilievo storico del Biamonti aggiungo che nel valutare il significato dell'*Ode alla Gioia* non bisogna prescindere dallo spirito che animava Schiller. Il grande poeta tedesco, come è noto, si era fatto inter-

prete appassionato del moralismo kantiano, concezione indubbiamente nobile e severa, ma laicista, cioè separata dagli elementi sacerdotali, rituali, specialmente cattolici. L'*Ode alla Gioia* è la quintessenza del Deismo. Perciò, se esprime altissime idealità che qualunque uomo, a qualsiasi religione appartenga, può, anzi deve condividere, le manca, tuttavia, l'elemento specifico della religiosità. La *Messa solenne* colma mirabilmente questa lacuna, rivelando la perfezione integrale del pensiero di Beethoven.

Richiamatevi alla *Disputa del Sacramento* di Raffaello, divisa in due parti: in alto, nel cielo, la Chiesa trionfante; in basso, sulla terra, la Chiesa militante. Collocate in analoga disposizione le due grandi opere di Beethoven: la Nona è l'umanità terrestre, la Messa l'umanità celeste: la Chiesa e lo Stato, la Croce e l'Aquila. Le due dottrine si intrecciano, coincidono, come nella *Divina Commedia*, e il punto di coincidenza è la dottrina cristiana della bontà, della fraternità, della immortalità. La voce di Gesù che parla nel divino *Benedictus* della *Messa solenne* innalza nella sfera celeste gli accenti dell'Adagio della Nona. Nella Nona l'umanità invoca Dio, nella Messa Dio risponde all'uomo.

Mai la musica, dalle sue origini, aveva raggiunto simile sintesi, simile culmine, dove le passioni e le aspirazioni terrestri si compongono e si innalzano nell'armonia purificatrice della fede e della rivelazione:

. . . poema sacro
al quale ha posto mano e cielo e terra.

* * *

Testo originale:

AN DIE FREUDE.

Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,
Wir betreten feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligtum.
Deine Zauber binden wieder,
Was die Mode streng geteilt,
Alle Menschen werden Brüder,
Wo dein sanfter Flügel weilt.
Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuss der ganzen Welt!
Brüder – überm Sternenzelt
Muss ein lieber Vater wohnen.

Versione italiana:

ALLA GIOIA.

Gioia, bella scintilla divina,
figlia dell'eccelso Eliso,
ebbri e frementi noi accorriamo,
o Celeste, al tuo santuario.
I tuoi incanti uniscono di nuovo
ciò, che disgiunge una crudele usanza;
tutti gli uomini diventano fratelli
là ove freme la tua ala soave.
Abbracciatevi, o moltitudini,
in questo bacio del creato intiero!
Fratelli, sopra questa volta di stelle
deve abitare un tenero Padre.

Wem der grosse Wurf gelungen,
Eines Freundes Freund zu sein,
Wer ein holdes Weib errungen,
Mische seinen Jubel ein!
Ja – wer auch nur eine Seele
Sein nennt auf dem Erdenrund!
Und wer's nie gekonnt, der stehle
Weinend sich aus diesem Bund.

Was den grossen Ring bewohnet,
Huldige der Sympathie!
Zu den Sternen leitet sie,
Wo der Unbekannte thronet.

Freude trinken alle Wesen
An den Brüsten der Natur,
Alle Guten, alle Bösen
Folgen ihrer Rosenspur.
Küsse gab sie uns und Reben,
Einen Freund, geprüft im Tod;
Wollust ward dem Wurm gegeben,
Und der Cherub steht vor Gott.

Ihr stürzt nieder, Millionen?
Ahnest du den Schöpfer, Welt?
Suchihn überm Sternenzelt!
Ueber Sternen muss er wohnen.

Freude heisst die starke Feder
In der ewigen Natur.
Freude, Freude treibt die Räder
In der grossen Weltenuhr.
Blumen lockt sie aus den Keimen,
Sonnen aus dem Firmament,
Sphären rollt sie in den Räumen,
Die des Schers Rohr nicht kennt.

Froh, wie seine Sonnen fliegen
Durch des Himmels prächt'gen Plan,
Wandelt, Brüder, eure Bahn,
Freudig wie ein Held zum Siegen.

Aus der Wahrheit Feuerspiegel
Lächelt sie den Forscher an;
Zu der Tugend steilem Hügel
Leitet sie des Dulders Bahn.
Auf des Glaubens Sonnenberge
Sieht man ihre Fahnen wehn,
Durch den Riss gesprengter Särge
Sie im Chor der Engel stehn.

L'uomo cui la sorte benevola concesse
di essere l'amico di un amico,
colui che ottenne una soave compagna
uniscano il loro giubilo con noi.
Sì, chi anche un'anima sola
possa dir sua, in questo mondo!
E chi mai non lo potè, s'involi,
piangendo, dalla nostra compagnia.

Tutto ciò che riempie l'universo
renda un omaggio alla simpatia!
Essa guida lassù, verso le stelle,
dove è il trono del grande Sconosciuto.

Gioia attingono i viventi tutti,
della Natura al rigoglioso seno.
Tutti i buoni, ed ancor tutti i rei,
ne seguon l'orme cosparse di rose.
Baci essa ci donò, pampini dorati,
ed un amico fedel fino alla morte.
Voluttà fu concessa anche al rio verme,
solo l'Angelo contempla Iddio dappresso.

Vi prosternate, umane genti?
Intuisci il tuo Creatore, o Mondo?
Cercalo più su della celeste sfera
Oltre le stelle Egli sta certamente!

Gioia è pur la forza animatrice
onde s'evolve la natura eterna.
È dessa che sospinge le ruote.
nell'immenso congegno del Creato.
Essa trae fiori dai minuti germi,
soli dall'infinito firmamento,
e muove stelle pur nei lontani spazi
cui non giunge l'occhio indagatore del- [l'uomo.

Lietamente, come i suoi soli trasvolano le vie lucenti dei Cieli, [lano,
percorrete, o fratelli, il vostro cam- [mino.
gioiosi, come eroi all'assalto.

Dallo specchio di fuoco dell'eterno Vero
guarda la gioia, sorridendo, allo scien- [ziato;
verso il colle scosceso della virtù
sospinge essa i passi del sofferente.
Lassù, sul monte assolato della fede
scorgiamo sventolar le sue bandiere;
dalle ruine di spezzate bare
salir la vediamo tra angelici cori.

Duldet mutig, Millionen!
Duldet für die bessre Welt!
Droben überm Sternenzelt
Wird ein grosser Gott belohnen!

Soffrite coraggiosamente, o uomini,
in vista di un mondo migliore:
Lassù, al di là della stellata volta
l'almo Iddio saprà ricompensarvi.

Göttern kann man nicht vergelten,
Schön ist's, ihnen gleich zu sein,
Gram und Armut soll sich melden,
Mit den Frohen sich erfreun.
Groll und Rache sei vergessen,
Unserm Todfeind sei verziehn;
Keine Thräne soll ihn pressen,
Keine Reue nage ihn.
Unser Schuldbuch sei vernichtet!
Ausgesöhnt die ganze Welt!
Brüder – überm Sternenzelt
Richtet Gott, wie wir gerichtet.

Non possiamo ricompensare gli Dei,
bello è però divenir simile a loro.
Affanno ed indigenza vengano innanzi
a confortarsi insieme con i lieti.
Vendetta e rancore siano dimenticati,
al nostro peggior nemico si perdoni,
nessuna lacrima più lo tormenti.
nessun rimorso lo roda più.
Siano rimessi tutti i nostri debiti:
Si riconcili l'universo intero!
Fratelli, sopra questa eterea volta,
Dio giudicherà come noi giudichiamo.

Freude sprudelt in Pokalen;
In der Traube goldnem Blut
Trinken Sanftmut Kannibalen.
Die Verzweiflung Heldenmut –
Brüder, fliegt von euren Sitzen,
Wenn der volle Römer kreist,
Lasst den Schaum zum Himmel sprit-
Dieses Glas dem guten Geist! [zen:
Den der Sterne Wirbel loben,
Den des Seraphs Hymne preist,
Dieses Glas dem gutem Geist
Ueberm Sternenzelt dort oben!

Spumeggia la gioia nelle coppe,
dal succo d'oro dei maturi tralci
bevono mansuetudine i violenti,
traggono i trepidi un coraggio da eroe.
Fratelli, sorgete dai vostri seggi,
allorchè la coppa ricolma passa in giro,
lasciate sprizzare in alto la schiuma:
brindate allo Spirito del bene!
A Colui che i vortici delle stelle lodano,
a Colui che l'inno dei Serafini esalta,
alzate il bicchiere allo Spirito buono
che regna lassù sopra le stelle.

Festen Mut in schweren Leiden,
Hilfe, wo die Unschuld weint,
Ewigkeit geschwornen Eiden,
Wahrheit gegen Freund und Feind,
Männerstolz vor Königsthronen. –
Brüder, gält' es Gut und Blut –
Dem Verdienste seine Kronen,
Untergang der Lügenbrut!
Schliesst den heil'gen Zirkel dichter,
Schwört bei diesem goldnen Wein,
Dem Gelübde treu zu sein,
Schwört es bei dem Sternenrichter!

Fortezza d'animo negli acerbi dolori,
soccorso dove l'innocenza è in pianto,
fedeltà eterna ai sacri giuramenti,
sincerità verso amici e nemici,
maschia fierezza avanti ai troni dei re,
– fratelli, dovesse costarvi averi esangue,
non si neghi al merito la ricompensa,
e scompaia la menzogna in mezzo a noi.
Si serri questo sacro cerchio,
giurate presso quest'aureo bicchiere,
di esser sempre fedeli a questo voto.
Giuratelo a Colui che presiede alle [stelle!

(Traduz. G. Spaccarelli).

OPERA 126

Sei Bagattelle per piano.

1. Andante con moto. – 2. Allegro. – 3. Andante cantabile e grazioso. – 4. Presto. – 5. Quasi allegretto. – 6. Presto. Andante amabile e con moto.

Composte nel 1823, l'anno stesso della Nona. Graziose liriche, simili a farfalle che aleggiano ai piedi della montagna maestosa.

Nel 1825 la « Gazzetta musicale» di Berlino scriveva che occorre ascoltare ripetutamente queste Bagattelle prima di scoprirne il vero significato; germi che avrebbero potuto essere ulteriormente sviluppati e ai quali l'autore ha conservato il loro carattere spontaneo.

Il Lenz le ha giudicate « piuttosto scucite, ma interessanti».

GLI ULTIMI CINQUE QUARTETTI

Del tempio dei Quartetti, beethoveniani, i primi sei sono come il vestibolo; i cinque seguenti sono il corpo, questi ultimi cinque, l'Ara. Autentica Ara, dalla quale quest'uomo, così profondamente religioso, innalzava a Dio le preghiere, le invocazioni, la fede suprema di una vita tutta sacrificata all'elevazione e alla felicità degli uomini.

Gli ultimi cinque Quartetti (op. 127, 130, 131, 132, 135, ai quali si aggiunge, come appendice, la Fuga, op. 133) costituiscono la corona finale dell'opera beethoveniana. Cominciati nel 1824, terminati nel 1826, essi rispecchiano i tre anni della vita di Beethoven che furono giustamente definiti una continua agonia. Morti o allontanati quasi tutti gli amici, assillato da preoccupazioni materiali, separato dal mondo per la totale sordità, quasi continuamente e gravemente ammalato; angosciatissimo, infine, dalle vicende famigliari, Beethoven abbandona il sogno di una decima Sinfonia e di altre più vaste opere, e si rifugia nella composizione dei cinque ultimi Quartetti, interrotta soltanto da minori composizioni.

Alla redazione di tali Quartetti, Beethoven fu mosso da una lettera del Principe Nicola Galitzin che da Pietroburgo lo invitava a comporre, appunto, dei Quartetti, per ciascuno dei quali l'autore chiese 50 ducati. La richiesta fu accettata e i Quartetti furono composti, ma Beethoven moriva senza aver riscosso la maggior parte del suo credito. Da ciò nacque una polemica, poi un'azione giudiziaria che finì con una transazione tra gli eredi del Principe, morto nel frattempo, e l'erede di Beethoven. Nella sua ultima opera su Beethoven, il Rolland trova molte attenuanti per il Principe, il quale, comunque, anche se colpevole al cento per cento, merita l'assoluzione della storia, considerando che forse, senza di lui, il mondo non possederebbe oggi l'incomparabile ricchezza di questa estrema espressione di Beethoven. E tanto più la merita quando si consideri che egli non solo amò Beethoven, e a lui si deve la prima pubblica esecuzione europea della *Messa solenne* (Pietroburgo, 6 aprile 1824), ma capì il grande Maestro, nelle più difficili espressioni del suo terzo stile, mentre tanta parte del pubblico lo abbandonava. Proprio due giorni dopo l'esecuzione della *Messa solenne* egli scriveva a Beethoven:

Il vostro genio ha superato i secoli, e non vi sono forse uditori abbastanza illuminati per gustare tutta la bellezza di questa musica; ma saranno i posteri che renderanno omaggio e benediranno la vostra memoria, assai più di quanto possano farlo i vostri contemporanei.

A documentazione, vale la pena di citare un giudizio opposto. Come ho detto precedentemente, l'Ulibicheff, grande ammiratore del Beethoven della prima maniera e, in parte, della seconda, fu avversissimo alle opere della terza maniera. Criticando i tre Quartetti dell'op. 59 e rilevando che, ai suoi tempi, i conoscitori cominciavano a ritenere l'op. 59 un grande capolavoro, aggiungeva, ma con intenzione ironica e sarcastica:

Un avvenire molto vicino ci farà assistere alla riabilitazione dei cinque ultimi Quartetti... Oggi si ritengono grandi i Quartetti op. 59; presto saranno chiamate grandissime le op. 127, 130, 131, 132 e 135 ... Si compirà allora la profezia di un adepto il quale intravvede, nelle ultime produzioni di Beethoven, l'avvenire del Quartetto.

Il russo Ulibicheff diceva per ironia proprio quello che il russo Galitzin diceva sul serio ! (1).

Come osserva il Marliave, i precedenti Quartetti sono, in certo modo, oggettivi; questi sono soggettivi. Totalmente isolato dal mondo, Beethoven trae soltanto dalla sua anima, anzi da una sfera sovrumana, i temi di queste composizioni, nelle quali, più che mai, egli abbandona tutte le forme tradizionali. È una vera e propria metafisica dei suoni che richiede, da parte degli uditori, una particolare preparazione; è un sistema di pensieri musicali organicamente intrecciati in modo tale che l'ascoltatore, il quale trascuri una sola misura,

(1) Alla terza maniera, e in parte anche alla seconda, di Beethoven rimase chiuso anche un musicista di genio e di dottrina quale Donizetti, il quale, nel discorso di *réception* all'Istituto di Francia (del quale era stato nominato socio corrispondente) tenuto nel dicembre 1842, dopo avere accennato alle due grandi correnti: l'italiana nella quale prevale il canto, o ritmo, e la tedesca, nella quale prevale l'armonia strumentale, aggiungeva:

« Molti dicono: imitate Beethoven: e Dio lo voglia, imitatelo pure, ma imitatene, oltre gli effetti strumentali, anche il ritmo. Abbiatene la scienza, avanti tutto; prendetevi dopo tutte le libertà che si è preso nella sinfonia e negli ultimi scritti, ma fatemi un *Settimino*, un *Cristo nell'Oliveto*, un *Fidelio*, eccetera, e tutto vi sarà condonato ... Cader nello scuro, nello strambo, perchè ? Perchè Beethoven nelle sue ultime composizioni lo fece ? Sulla vostra coscienza, credete voi che le sue ultime composizioni abbiano più valore, siano più accette delle precedenti ? Compositori alemanni, cantate un po' più : Italiani, un po' meno ! I Francesi non hanno per il canto codesto sprezzo; anzi inviano i loro allievi in Italia, dicendo loro: " Ite a perfezionarvi nel gusto del canto „. E poi vi dirò sempre: fate ciò che Beethoven ha fatto prima, e trarrete gloria bastante per farvi perdonare le ultime follie ».

perde il filo del laberinto e corre il pericolo, se l'amor proprio non lo abbandona, di non capire il più alto Beethoven. Bisogna anche tesoreggiare queste osservazioni di R. Rolland:

Ogni Quartetto sarà, come Beethoven disse a Holz, un'alta esperienza di arte diversa, ma tutti avranno in comune una profonda pregnanza poetica che fa di ciascun d'essi un poema, ora epico, ora elegiaco, ora drammatico, altrettanto precisi e legati insieme ma penetranti nel fondo del subcosciente assai più dei bei poemi che si esprimono col linguaggio delle parole. Il miracolo beethoveniano consiste nel fatto che mai il disegno poetico si sovrappone al tessuto strumentale come un apporto extramusicale: essi fanno corpo uno, non si distinguono l'un l'altro. Nulla di comune con la musica a programma... È la nostra critica che, per spiegare, cerca un equivalente nelle parole, ma la nostra traduzione non riuscirà mai a sostituire il testo. Essa non pretende di essere altro che l'introduttrice nell'altro mondo della *Tondichtung*. *Tondichter* (poeta in musica) era il titolo che Beethoven, giustamente e fieramente rivendicava.

Ho pronunciato più sopra la parola metafisica; ma la parola potrebbe essere dannosa, nel senso di far credere che la musica degli ultimi Quartetti sia essenzialmente tecnica, cerebrale, priva di melodia (1). Al contrario, mai il cuore, la passione, il sentimento occuparono, nell'opera di Beethoven, un posto maggiore che negli ultimi Quartetti. Ma si tratta di impulsi, di confessioni (2) di pianti, di preghiere sollevati a quintessenza e con forme così nuove, così alte, che anche oggi, dopo più di un secolo di progresso musicale, esse costituiscono un cibo non adatto a tutti i cervelli (3).

È esatto dire che gli ultimi Quartetti stanno a quasi tutta l'opera anteriore di Beethoven come il Paradiso dantesco alle altre due cantiche. Pensieri e suoni terrestri sono, per così dire, filtrati e purificati, *sub specie aeternitatis* simile alla luce descritta da Carducci:

Nitido il cielo come in adamante
D'un lume del di là trasfuso fosse.

Testimoni sicuri ci dicono che l'autore scrisse molte pagine degli ultimi Quartetti piangendo, e l'ascoltatore non potrà mai dire di averli compresi se non si rinnovi in lui la commozione di Beethoven.

---

(1) Nelle ultime opere di Beethoven non si può parlare di musica che inquadra la melodia: « Tutto è melodia, ogni voce dell'accompagnamento, ogni nota del ritmo, persino ogni pausa» (WAGNER).

(2) Il Rolland definisce, con felice arguzia, i Quartetti: il « confessionale» di Beethoven.

(3) Nel 1828, un anno dopo la morte di Beethoven, il Rochlitz, richiamava l'attenzione sulla profonda originalità delle ultime composizioni, le quali, per essere comprese, richiedono una vera fatica e dovrebbero essere abbandonate da coloro pei quali la musica non è che un passatempo, e concludeva: « Beethoven è un eroe egli ha superato e preceduto la sua epoca».

OPERA 127

Quartetto per due violini, viola e violoncello N. 12, in mi bemolle.

Dedicato al Principe N. Galitzin.

Maestoso – Allegro – Adagio ma non troppo e molto cantabile
Scherzando vivace – Finale (allegro).

Il primo tempo s'inizia con un motivo virile ed energico che si intreccierà poi con una frase tenera e incantevole: segue una specie di canto fermo che farà contrasto con un movimento drammatico e con un tema malinconico, nel quale sembra quasi esprimersi un senso di sosta nella lotta contro il destino.

Il secondo tempo è costituito da un Adagio, meraviglioso, come al solito, per il suo carattere patetico e mistico, non senza parentela con l'Adagio della Nona:

> Musica sovrannaturale per la quale si può credere di aver vissuto, non un quarto d'ora, ma un anno intiero (Schumann).

Riferendosi alle cinque Variazioni dell'Adagio, il d'Indy definisce la seconda come un dolce cinguettìo, vero dialogo d'amore tra i due violini che si interrompe per dar luogo alla terza Variazione di forma strana, inusitata, nella quale appare una nuova frase, la quale, tuttavia, non è se non il tema stesso, spogliato dei suoi ornamenti e rivestito di una maestà che lo trasfigura in una ascensione divina:

> E per meglio segnare questo *cambiamento di stato* che partecipa allo *sviluppo armonico*, Beethoven colloca il suo personaggio in un altro *luogo*, nella tonalità di *mi* . . . dando luogo a un'impressione di bagliore misterioso e, in certo modo, sovraterreno.

Nello Scherzo (terzo tempo) abbiamo giochi e capricci musicali pieni di fantasia e di brio; talune battute le ritroveremo, come reminescenza, nei *Maestri Cantori* di Wagner.

Il quarto tempo ignora le emozioni, le amarezze del primo tempo, i bagliori sovraterrestri del secondo, l'andamento fantastico del terzo; è come una soluzione riposante della precedente lotta psicologica. I motivi, di una gaiezza haydniana, sono semplici, quasi popolari (Marliave).

* * *

Merita di essere riassunta l'esegesi del Rolland. Egli osserva, innanzi tutto, che il Quartetto op. 127 risale al 1824, cioè a un periodo nel quale Beethoven, superate le fatiche e le ansie della *Messa* e della *Nona*, gode di un breve eccezionale benessere che si riflette nella serenità di questo Quartetto, nel quale sembrano convergere, in una purificata sintesi, gli echi di tutte le opere precedenti: « i quattro venti del pensiero confluiscono qui nella pace dei calmi orizzonti ».

Importante quanto egli espone circa l'Adagio. Gli abbozzi rivelano che una delle frasi più patetiche è il risultato di lunghe successive elaborazioni di un tema che, in origine, era poco più di un infantile rondò denominato, dallo stesso Beethoven: *La gaieté*. La dimostrazione del Rolland conferma una delle più singolari caratteristiche di Beethoven per la quale rinvio a quanto espongo all'op. 135.

In merito al terzo tempo (Scherzo) il Rolland osserva che taluno può rammaricarsi che l'autore abbia fatto seguire all'estasi dell'Adagio l'apparente frivolità dello Scherzo; ma questo taluno avrebbe torto. Innanzi tutto egli si riferisce alla « scoperta » di quella origine *gaia* dell'Adagio, trasfiguratosi poi, prepotentemente, in una lirica mistica, per chiedersi se, nelle sue origini, tutto il Quartetto non fosse a impronta gioiosa, il che spiegherebbe questo Scherzo, la cui ampiezza supera quella dei due tempi precedenti sommati insieme. Ma alla spiegazione del Rolland io ne aggiungo un'altra: l'accostamento, spesso inatteso e talvolta sconcertante, della più religiosa misticità con la più leggera, e anche, rumorosa gaiezza è un'altra caratteristica di Beethoven per le quali vedi quanto osservo alle op. 26, 37 e 135.

OPERA 128

Der Kuss (Il Bacio), arietta per soprano con accompagnamento di piano, testo di C. F. Weisse.

Pubblicata nel 1825.

Testo originale :

Ich war bei Cloën ganz allein,
und küssen wollt ich sie
jedoch sie sprach sie würde schrein.
es sei vergebne Müh.

Ich wagt es doch und küsste sie
trotz ihrer Gegenwehr.
Und schrie sie nicht ? Jawohl sie schrie
ja doch lange hinterher ! (1).

OPERA 129

Rondò a capriccio, per piano in sol maggiore.

Allegro vivace.

Pubblicato, postumo, nel 1828 da Diabelli, con questa curiosa dicitura: « Il furore per un soldo perduto che si manifesta sotto forma di un capriccio ».

Come stile, se pure ha uno stile, non appartiene completamente nè alla prima, nè alla seconda maniera (Lenz).

OPERA 130

Quartetto per due violini, viola, e violoncello. N. 13, in si bemolle.

Dedicato al Principe N. Galitzin.

Adagio ma non troppo – Allegro – Presto – Andante con moto, ma non troppo. Poco scherzando – Alla danza tedesca. Allegro assai – Cavatina, Adagio molto espressivo – Finale. Allegro.

Il Quartetto op. 130, sebbene preceda, nella numerazione delle opere, il Quartetto 132, fu composto dopo. Secondo alcuni critici, mentre il 132 rispecchia le conseguenze di una grave malattia, il 130 sembra esprimere una piena salute fisica che si manifesta con esplosioni di fantasia e di umorismo, di vittoria sul dolore e sulla mediocrità del mondo, quali mai più possenti si trovano nella precedente produzione di Beethoven.

---

(1) Ero solo con Cloe e volevo baciarla, ma ella minacciò di gridare, dicendo che sarebbe stata inutile fatica. Ma io osai e la baciai, nonostante la sua difesa. E... non gridò ? Sì ! gridò, certo... ma molto, molto tempo dopo ! (*Dal programma del « Terzo concerto del Ciclo beethoveniano » nella Sala della R. Accademia di S. Cecilia in Roma, 13 marzo 1942*). (Roma, Sansaini, 1942).

Il primo tempo si inizia con una introduzione lenta, alla quale segue un gioioso Allegro. I due motivi, si alternano, con una mirabile ricchezza di combinazioni, sino all'apparire del secondo tempo (Presto).

Il « Presto », uno dei motivi più popolari dell'ultimo Beethoven, evoca alla nostra mente una danza di gnomi, e anch'esso è fondato sull'alternare di due temi fondamentali. Il terzo tempo, secondo il Marliave, è il più profondo dell'intero Quartetto, per la sua qualità di « sogno fantastico », per la sua costruzione di elementi aerei, in antitesi con solidi elementi magistrali, esempio massimo di « grande variazione ». A un dato istante – continua il Marliave – sorge una tenera, intima melodia che tutto il giuoco precedente sembrava avere per scopo:

di velare, di preparare, come se un sentimento di pudore avesse trattenuto l'artista dal rivelare il suo vero volto attraverso un'effusione così sentimentale. È una specie di cantilena che appare e dispare attraverso un intreccio di altre modulazioni.

Il terzo tempo, *Alla danza tedesca*, è un tema di danza popolare germanica, che termina con un motivo di evidente carattere pastorale.

Il quinto tempo è la celebre *Cavatina*, una delle pagine più famose di Beethoven. È un misto di pianto, di aspirazione al riposo, alla felicità, in contrasto con la gioia del precedente terzo tempo (1). Carlo Holz che, anche come membro del Quartetto Schuppanzigh, fu intimo di Beethoven negli ultimi anni, ci ha lasciato scritto:

Il pezzo preferito di Beethoven, quello ch'egli considerava come la pagina più bella della sua musica da Quartetto, era la cavatina del Quartetto in si bem. magg. L'aveva composta piangendo, nell'estate del 1825, e mi confessò che mai per l'innanzi la sua musica lo aveva così profondamente commosso, e che al solo ricordare quel pezzo gli venivan le lacrime. Quand'ebbe compiuto tale Quartetto, gli dissi che mi sembrava il più grande dei tre (op. 130, 131, 132). Più tardi ebbe però a definire come il più perfetto quello in do diesis minore (op. 131).

Non so quale degli ultimi Quartetti possa dirsi, considerato nel complesso, il più bello; ma è certissimo che non tutti condivideranno l'opinione dello stesso Beethoven che la più bella, la più profonda

(1) Analizzando gli abbozzi di Beethoven per il Quartetto op. 130, il De Roda, a proposito della Cavatina, osserva:

« Questa Cavatina così ricolma di sentimento, così satura di emozione, è tuttavia una delle creazioni più elaborate e meno spontanee di Beethoven. Di essa si può assicurare che soprattutto il principio lo conquistò a nota a nota, a frase a frase, che ogni disegno passò per grandi evoluzioni prima di fissarsi definitivamente e che con ciò che il suo immenso genio sperperò per formare questa splendida melodia, ce n'era per plasmarne altre molte ».

delle sue pagine di Quartetto sia la cavatina dell'op. 130. Essa è mirabile, come quasi tutti gli Adagi di Beethoven, ma non eguaglia l'Adagio Andante dell'opera 132, cioè la Canzone di ringraziamento. Questa è la pagina più patetica, più profonda, più trascendente dei Quartetti beethoveniani.

Comunque, vale anche la pena di segnalare la somiglianza « mistica » che esiste, secondo il Belpaire, tra questa Cavatina e la melodia del violino nel *Benedictus* della *Messa solenne*; analogia ch'egli riconosce anche con l'adagio del Quartetto op. 127.

L'ultimo tempo (Finale–Allegro) ha una sua storia. Originariamente esso era costituito da una grande Fuga, la cui lunghezza spaventò l'editore. E Beethoven, eccezionalmente arrendevole, compose un finale più breve, facendo della grande Fuga una composizione a sè che porta il numero d'opera 133. Resta, tuttavia, inteso che lo studioso, il quale voglia farsi un concetto adeguato della struttura originaria del Quartetto op. 130, non potrà trascurare di eseguire, dopo il penultimo tempo, anche l'op. 133.

Quanto al finale che ufficialmente chiude oggi il Quartetto op. 130, esso costituisce un'espressione di esuberante gaiezza su temi popolari (1). E si pensi che Beethoven lo compose in condizioni fisiche e morali penosissime. Può essere considerata l'ultima pagina importante del Maestro, in quanto fu composta nel novembre 1826, quattro mesi prima della morte.

Non sarà fuor di luogo rievocare le impressioni che di questo Quartetto ebbe il pubblico contemporaneo. Narra lo Schindler che esso fu eseguito per la prima volta nel marzo 1826 per la chiusura della stagione:

Tutto ciò che la città di Vienna possedeva in fatto di amatori di Quartetti si era riunito per assistere alla prima apparizione del nuovo capolavoro, del quale si dicevano meraviglie. Ascoltiamo il critico della « Gazzetta musicale »:

« Il primo, il terzo e il quarto tempo sono severi, cupi, mistici e nello stesso tempo bizzarri, anzi, capricciosi; il secondo e il quarto sono pieni di malizia, di gaiezza e di finezza. Qui Beethoven è e si mostra conciso e sobrio, contro la sua abitudine, essendo noto che nelle sue prime composizioni egli non potè rispettare la misura e raggiungere lo scopo. Questi due pezzi furono freneticamente applauditi e bissati. Ma lo spirito del finale fugato parve incomprensibile, quasi cinese ».

L'impressione negativa del Finale fu, forse, la causa che indusse l'editore Artaria a chiedere a Beethoven di sostituire il Finale con altro pezzo.

---

(1) Sopra un tema del nuovo finale, Borodin compose, nel 1878, il suo primo Quartetto in la magg.

E lo Schindler, che si dichiara, egli pure, contrario alla Fuga, si affretta a rilevare che in un'esecuzione dell'anno successivo, 22 aprile 1827, quando Beethoven era già morto, il pubblico manifestò la convinzione che col nuovo Finale il complesso del Quartetto diventava più intelligibile e che l'oscurità si limitava così soltanto al primo e al quarto tempo.

* * *

Avevo scritto quanto sopra nella seconda edizione, riferendo quasi esclusivamente opinioni altrui, ma oggi, dopo avere approfondito questa singolarissima opera, credo di poter dire qualche cosa di più.

Confesso, innanzi tutto, che questo diavolo di quartetto è stato per me la pecora nera del grande gregge beethoveniano: non riuscivo a capirlo, soprattutto se lo collegavo (come era mio dovere e come sarebbe dovere di tutti gli studiosi e di tutti gli esecutori) alla Grande Fuga, vero, autentico Finale.

Sentivo, sì, gli esegeti parlarmi di fantasia, di umorismo, di danze di gnomi, di danze popolari, di tenui melodie, miste di pianto e di felicità, ma nessuno mi parlava del significato generale, della tesi del Quartetto; tutti poi se la battevano al giungere della Grande Fuga, della quale si limitavano a segnalare la bellezza tecnica, la sapienza formale. Ma che cosa essa significasse e come stesse a chiusura del Quartetto, nessuno mi diceva niente e io ne capivo meno di loro.

Mettetevi una mano all'orecchio, una sul cuore e ditemi se, alle prime audizioni, riuscite a determinare quali sentimenti (non dico pensieri) esprima la Fuga. Dolore? Gioia? Malinconia? Eroismo? Amore? Odio?

Nulla di tutto ciò. Era un pezzo enigmatico, obbediente, sì, alle regole della Fuga, ma pieno di accordi strani. Intravvedevo un filo conduttore, ma mi sfuggiva, tanto più che non ne trovavo il capo nelle precedenti parti del Quartetto.

Interrogo un dotto musicologo e mi dice: È un pezzo di pura musica, una splendida, ma semplice architettura di suoni. Un altro mi dice: Ci sarà un significato, ma questo è il Beethoven ultrametafisico della terza maniera, affetto da cerebralismo algebrico; è più di là che di qua. E faceva un segno con la mano davanti alla fronte come per dire: anche il genio ha le sue fissazioni. Ma io non ero convinto. Ho per dogma che Beethoven non ha quasi mai fatto della musica

per la musica e che tutte le sue opere hanno un nesso logico tra le parti, destinate a svolgere una data tesi o filosofica o sentimentale.

Credo di aver conquistato il premio della mia ostinazione. Mi segua il lettore nell'analisi del Quartetto, durante la quale non pecchero nè di filosofia, nè di fantasia; mi terrò terra a terra.

L'Adagio inizia l'opera in modo grave e nello stesso tempo patetico (segnalo, verso la metà, una delle più famose frasi della Nona che ricorrerà altre volte nel corso del Quartetto); segue l'Allegro, e i due temi si alternano con un misto intenzionale di sentimento e di gravità. Poi viene il Presto, a ritmo rapido, ma tutt'altro che travolgente; c'è uno spiritello (quel violino !) ma bonario. Questi tre tempi, che dovete idealmente riunire in uno solo, hanno per caratteristica la *mezza tinta*; tutto è contenuto in un'atmosfera calma; c'è un tema serio che tocca il solenne senza essere solenne; c'è una gioia che non è gioia; tutto ti giunge come attenuato, smorzato, pacificato, attraverso non sai quale velo misterioso. Anche l'Andante ha il medesimo carattere: è di un'allegria calma, oserei dire modesta. Sei come in riva al mare, o in mezzo a un prato mentre aleggia intorno a te una brezza dolce e leggera che ti fa pensare senza pensare, sognare senza sognare. E anche quella danza alla tedesca è diversa dalle tante altre consimili di Beethoven; è calma, senza secche cadenze di ritmo. Poi quell'Adagio molto espressivo, cioè la famosa Cavatina che è, sì, una meravigliosa lirica, ma essa pure senza accentuazioni, un'effusione di tenerezza e di bontà, un sospiro melodioso, una melanconia piena di pace.

Ed eccoci alla Fuga. Per capirla, lettore, non dimenticare gli stati d'animo precedenti, tutti avvolti (nella loro stessa varietà) in una unica atmosfera: una calma eguale come il mare, senza crespe, senza vento, senza suoni

Un'ala sul mare è solitaria.

La tua coscienza si abbandona a questa pace; ondeggi tra il ballo e la canzone, fra il patetito e il solenne, ti commuovi, ami, ma tranquillamente; hai allentato i freni del pensiero, entri ed esci da non so quale porta misteriosa; sei nella condizione di vedere le fate e i gnomi e di sapere che fate e gnomi non esistono; sei fra il sogno e la realtà, in una condizione di serenità quasi nirvanica.

Poi alcune brevi, secche battute ti richiamano a te stesso e tu esci dal sogno.

Dal sogno ? Ecco, dunque, che cosa è quest'opera: il Quartetto del Sogno, il quale trova il suo coronamento, la sua spiegazione,

appunto nella medesima singolarità della Fuga. Tu non capisci gli altri tempi se abolisci la Fuga; non comprendi la Fuga se la distacchi dagli altri tempi.

Può Beethoven, premuto dalla tardità degli amici e dagli interessi di un editore, aver sostituito la Fuga con altro finale, ma la Fuga è quella che solleva tutta l'opera a un significato transcendente. Il nuovo Finale non smentisce il significato generale dell'opera, ma con esso restiamo nella sfera (mi permettete ?) borghese, splendida, ma comune, mentre con la Fuga tocchiamo il grandioso, siamo sulla cima della aristocrazia.

Vogliamo essere più precisi ? Il Finale Allegro, che è anch'esso un capolavoro, conferisce al complesso dell'opera il carattere di commedia; la Fuga gli conferisce carattere di tragedia. Col primo siamo in una smagliante fisica, con la seconda siamo in una misteriosa, sconcertante metafisica.

Se un giorno mi faranno Ministro della Cultura nello Stato Universale promulgherò un decreto col quale si proibirà l'esecuzione del Quartetto op. 130 senza la Fuga e chiamerò opera 133 quell'altro finale Allegro che l'avarizia mentale e materiale degli uomini costrinse il povero, grande Beethoven a scrivere quasi sul letto di morte (1).

*
* *

Ed ora una breve postilla.

Il giorno che afferrai il significato del Quartetto, del resto intravveduto anche dal Marliave (2) e pronunziai la parola *Sogno*, aggiunsi subito a me stesso: *Il sogno di una notte d'estate*. Allora mi sovvenne di avere io stesso registrato, nel presente catalogo, l'accostamento di opere di Beethoven a grandi capolavori letterari formulato da Arnoldo Schering. Presi il mio libro e vidi ciò che ti prego, lettore, di vedere tu stesso a pag. 12.

Op. 130. *Sogno di una notte d'estate* di Shakespeare.

Ricordi, caro lettore, nel *Viaggio al centro della terra* del nostro

---

(1) Afferma il Rolland che la Fuga è consustanziale al Quartetto op. 130; amputarla significa mutilare l'opera, ciò che *non abbiamo il diritto di fare*.

(2) A proposito del Presto, egli scrive: « L'essenza del dramma consiste qui nell'opposizione dei due temi e dei due ritmi, la quale suscita la strana visione di una specie di dialogo fra il Re degli Gnomi e i suoi sudditi addormentati: " Siete pronti ? ", chiede la frase cromatica. " Non ancora ", essi rispondono, due volte pieni di selvaggio spavento. Ma alla terza domanda l'orda si scatena come un turbine ».

indimenticabile Verne, l'impressione del professor Lidenbrock quando, nel buio del cratere che lo condurrà alla mèta misteriosa, trova, scolpiti sulla roccia, i segni di colui che lo aveva preceduto, Arne Saknussen ? Bene, anch'io fui lieto di aver trovato nello Schering il mio Saknussen !

* * *

Per la presente quarta edizione è necessaria un'altra lunga postilla. È vero: per comprendere il Quartetto op. 130 bisogna pensare al *Sogno di una notte d'estate*: identica l'alternativa, anzi la commistione, del reale e dell'irreale, identica quella incantevole vaporosità spirituale creata da Shakespeare e, in simile misura, inimitabile, da tutti fuor che da Beethoven.

Ma qui è opportuno rilevare, attraverso il paragone del Finale Allegro con la Fuga, la diversa conclusione che Beethoven aveva delineato per la sua favola.

Il Finale Allegro corrisponde alla giocosità che sigilla la commedia di Shakespeare e sembra costituire l'interpretazione musicale delle parole conclusive che Puck rivolge al pubblico:

Se le nostre ombre vi hanno offeso, immaginate soltanto (e tutto sarà riparato) di avere brevemente dormito, mentre queste visioni vi scorrevano dinanzi. Indulgenti spettatori, non censurate questo tenue soggetto e consideratelo solo come un sogno.

Con la Fuga, Beethoven, come ho già detto, non lascia l'uditore nell'atmosfera giocosa, ma lo introduce nella fucina stessa di Oberon. Gli strani accenti della Fuga sembrano quasi esprimere l'ingresso dell'uomo nel mondo illogico, misterioso degli spiriti, e ricorda queste altre parole di Puck:

È l'ora della notte in cui le tombe si spalancano e lasciano sfuggire i loro spettri che vanno ad errare pei cimiteri. E noi, Spiriti, che corriamo dietro al carro della triplice Ècate, fuggendo la presenza del sole e seguendo le tenebre come un sogno, noi siamo ora in gaudio.

E Oberon sopraggiunge:

Nel pallido chiarore che diffonde questa casa coi suoi fuochi ormai spenti, voi Spiriti, Genii e Fate, danzate con volo leggero.

* * *

Concludo. Il Quartetto op. 130 fu concepito da Beethoven con la Fuga, cioè con un finale di misteriosa e monumentale tragicità.

Ma poichè abbiamo la fortuna di possedere anche un finale, non meno grandioso, ma che serba l'opera nell'atmosfera della com-

media, chi li voglia udire entrambi inseparati degli altri tempi, scelga a suo gusto.

Se eseguirà prima il Finale Allegro, chiuderà l'opera in senso tragico. Se eseguirà prima la Fuga chiuderà l'opera con una festosità umana tale da fargli dimenticare tutte le tenebre, tutti gli spiriti, tutti i dolori di questo mondo.

Ma nell'ascoltare questa sublime pagina di gioia, non dimentichi che essa fu scritta da Beethoven tra dolori fisici e morali tremendi e che essa è l'ultima pagina organica da lui composta prima di morire.

Dall'abisso del male egli non pensava a sè, ma a donare agli uomini quella gioia che il suo stesso genio forse gli aveva impedito di godere, per innalzarlo a un'altra arcana gioia che la sua opera rivela all'umanità: quella del cielo.

* * *

Postilla alla postilla. Proprio mentre elaboravo la mia interpretazione dell'op. 130, Romain Rolland pubblicava la sua nel volume: *Les derniers Quatuors*, che porta la data del 1943, ma, a causa della guerra, venuto a cognizione mia e degli studiosi italiani soltanto alcuni anni dopo.

Ora il Rolland, pur non venendo alla mia conclusione, reca molti elementi che la suffragano. Innanzi tutto egli constata che l'op. 130 presenta un guazzabuglio di sentimenti (*bigarrure, diversité de texture*) che «riesce assai difficile ricondurre a una qualsiasi continuità». D'altra parte, egli aggiunge, chi sa quanto profondo fosse in Beethoven il senso dell'unità deve escludere che egli abbia voluto abbandonarsi a una specie di *Suite* scucita e capricciosa. Perciò bisogna concludere «che la nascosta unità esista nell'*arrière-pensée* del *Tondichter* (poeta in musica) più che nella sostanza stessa dell'opera».

Ma, esclama il Rolland, il critico ha un bel cercare questa *arrière-pensée*; e cita due critici: il Bekker e il Riezler.

Il Bekker giudica l'opera come un riflesso di quadri di vita variati, i quali traggono unità solamente dalla fuga finale come manifestazioni differenziate di una volontà creatrice che, in conclusione, si svela essa stessa nella sua maestà elementare. Insomma, una specie di Prospero della *Tempesta* di Shakespeare, che evoca le forme diverse della vita, gioie e dolori, e alla fine si manifesta in tutta la sua potenza.

Quanto al Riezler, egli osserva che i cinque pezzi che precedono il tempo finale contengono due possibilità latenti: una tensione che porta ad una ascesa sovrumana (e sarebbe la Fuga) o una *détente* in

una *allegresse* che, in verità « riesce appena a velare gli abissi del mondo » (e questa *détente* sarebbe il Rondò sostitutore della Fuga).

Insomma, concludo io, l'op. 130 può essere, a piacere, una ascesa a cieli sovrumani o un enorme baccanale. Signori, scegliete: o Eraclito o Democrito !

Ma Rolland non desidera giungere a simili *aut aut*; egli si limita a constatare l'innegabile fondamentale dualismo della malinconia e dell'allegria che si alternano e si fondono nel corso dell'opera. e accenna ripetutamente a sensazioni che coincidono con la mia interpretazione; ci parla, cioè, di « chiaro-oscuro nel quale lo spirito si perde e sogna » e, ancora, di una « atmosfera di sogno un po' dolente e unito a una misteriosa armonia », di un « sogno *berceur* » che risponde alla « Vita subcosciente » e di un « sogno di un passato perduto » di un « perpetuo incrocio d'ombre e di luci, un capriccioso cielo d'autunno nel quale il sole ride tra le nubi e i grandi temporali vi giungono come debole eco ».

Insomma c'è quanto basta per convalidare la mia tesi: l'op. 130 è il Quartetto del Sogno. Arnoldo Schering si riferisce al *Sogno di una notte d'estate*, il Bekker si riferisce alla *Tempesta*, ma l'una e l'altra sono le opere nelle quali Shakespeare (Oberon o Prospero) tramezza la realtà e l'irrealtà, ed evoca gli spiriti. L'una e l'altra sono sempre ed unicamente Sogno.

OPERA 131

Quartetto per due violini, viola e violoncello, N. 14, in do diesis minore.

Dedicato al Barone von Stutterheim (1).

Adagio má non troppo e molto espressivo – Allegro molto vivace – Allegro moderato – Andante ma non troppo e molto cantabile. Presto. – Adagio – Quasi un poco andante – Allegro.

Secondo il Marliave questo Quartetto è unanimemente riconosciuto come il più ricco, il più significativo di questa forma d'arte, della

(1) Il Barone Stutterheim aveva preso il nipote di Beethoven nel proprio reggimento, dopo il tentativo di suicidio del nipote stesso. Per riconoscenza Beethoven gli dedicò questo Quartetto, che, in un primo tempo, era destinato a Giovanni Wolfmayer, uno dei primi ammiratori viennesi del Maestro, cui è dedicato invece il Quartetto op. 135. Vedi a questo numero.

quale costituisce il culmine supremo. Di esso ha tracciato una descrizione interpretativa Riccardo Wagner. La riproduco integralmente:

Il lentissimo Adagio d'introduzione è certo la cosa più melanconica che la musica abbia mai espresso: io vorrei definirlo lo svolgersi al mattino di quel giorno « che, nella sua lunga corsa, non deve soddisfare nessun voto, nessuno !».

Tuttavia nel tempo stesso c'è una preghiera di contrizione, una lieve consultazione con Dio, sulla fede nel Bene eterno.

L'occhio, volto verso l'interno, vede così l'apparizione consolatrice, riconoscibile da lui solo (Allegro 6/8), in cui il desiderio diviene un giuoco melanconicamente dolce con se stesso: il sogno interiore si desta in un ricordo di soavità assoluta.

Come se il Maestro (con l'intramezzato e breve Allegro-Moderato), conscio dell'arte sua, si rimetta al suo magico lavoro, egli adesso adopera la forza ravvivata col fascino a lui proprio (Andante 2/4) per incantare una graziosissima figura e inebbriarsi senza fine in lei: tal figura ideale, per se stessa prova dell'innocenza più intima, è sottoposta a perpetue e incredibili trasformazioni dalla rifrazione dei raggi della luce eterna che il musicista su lei proietta. Noi crediamo allora di veder l'uomo, profondamente felice in se stesso, gettar nel mondo esterno uno sguardo di gioia indicibile (Presto 2/2). Eccolo di nuovo davanti ad esso come nella Pastorale: ogni cosa, per lui, s'illumina della sua felicità interna, come se egli presti orecchio alle armonie proprie delle apparizioni che, aeree, poi nuovamente materiali, gli si muovono dinanzi in un dolce ritmo.

Egli considera la vita e pare chiedersi (breve Adagio 3/4) se debba mettersi a esprimere quella vita in aria di ballo: una breve ma oscura meditazione, come se s'immerga nel sogno profondo della sua anima. Un lampo gli ha di nuovo mostrato l'interno del mondo: egli stesso si desta e suona col violino un'aria di ballo come finora il mondo non ne ha mai sentite (Allegro finale). È la danza dello stesso mondo: piacere selvaggio, lamento doloroso, estasi d'amore, gioia suprema, gemito, furia, voluttà e sofferenza; dei baleni solcano l'aria, il tuono brontola; e sotto ogni cosa, il fortissimo suonatore, che forza e doma tutto, fiero e sicuro attraverso il turbine, ci conduce all'abisso: ei sorride di se stesso, poichè per lui in fondo questo rapimento non era che uno scherzo. (WAGNER: *Beethoven*, traduzione di E. Fondi).

* * *

L'analisi di Wagner è (e come potrebbe non essere ?) acuta. ma mi sia consentito formulare la mia interpretazione, la quale tuttavia sostanzialmente coincide con quella di un così grande e devoto beethoveniano.

È necessario premettere un'osservazione di carattere tecnico. Di mano in mano che procedeva nella composizione dei Quartetti, Beethoven diventava sempre più insofferente del numero di tre o quattro tempi nei quali la tradizione prevalente limitava questo genere di composizione. Qui noi abbiamo materialmente sette tempi, spiritualmente anche di più. Il Quartetto sforza i limiti verso il poema sinfonico. Nulla più di questa op. 131 ne dimostra la ragione.

E ora vediamo. L'opera si inizia con un Adagio dall'andamento calmo e solenne, insiememente religioso, pastorale e patetico; melanconico, sì, come afferma Wagner, ma non triste. È piuttosto una meditazione serena, che abbraccia il mondo in un sentimento di amore pensoso e indulgente; profonda premessa a quello che è il vero significato di tutta l'opera: l'apoteosi della Gioia (1).

E qui non si contraddice la minuta analisi di Wagner affermando che coi tempi seguenti, sino al Presto, Beethoven ha voluto offrire una sintesi di tutte le varie espressioni con le quali la Gioia si manifesta nell'umanità. Considerate il groviglio dei movimenti; un Allegro vivace, poi un Allegro moderato, poi un Andante, poi il ritorno a un Adagio andante, poi un nuovo Allegro; un corso e ricorso di movimenti ancor più molteplice di quanto non esprimano le notazioni materiali. Abbiamo, insomma, un'intenzionale enciclopedia della Gioia, calma e trascinante, profonda e sentimentale, ingenua e misurata, espansiva e contenuta. Le danze si alternano con gli adagi e con gli andanti, le romanze con le melodie; avete anche ritmi popolari e vi sembra persino di cogliere il suono di organetti; tutto un complesso che a poco a poco raggiunge il diapason con quel meraviglioso Presto, immensa danza riassuntiva di tutte le danze, cioè di tutte le espressioni gioiose della vita.

Qualsiasi altro autore avrebbe chiuso il Quartetto con quel Presto.

Ma Beethoven è Beethoven. Non chiude con la fisica, ma con la metafisica. Ed ecco al Presto succedere un breve ritorno alla solennità del tempo iniziale, ma più lieve, più sentimentale; breve pausa per condurre al finale che trasporta la Gioia del Presto a una dimensione superiore. Scrive Wagner che l'Allegro finale è un'aria di ballo che « finora il mondo non aveva mai sentito». In realtà non è più una danza, è la quintessenza, della danza, cioè, l'Idea della Gioia.

Ma davvero il mondo non l'aveva mai udita prima di questo Quartetto ? No, qui Wagner dimentica se stesso, dimentica, cioè, di avere formulato un analogo giudizio per la Settima Sinfonia, composta da Beethoven più di dieci anni prima: « Questa sinfonia è l'*apoteosi* della danza, è la danza nella sua essenza superiore ».

E quale è questa essenza superiore ? Ma una sola ! La Gioia.

Se il lettore, dunque definirà, questa op. 131 il *Quartetto della*

---

(1) Agli amatori delle analogie tra autore ed autore, segnalo taluni accenti di questo Allegro che ritroveremo nel preludio violoncellistico del terzo atto dei *Maestri Cantori*.

Danza, accostandola alla Settima Sinfonia si avvicinerà al vero. Ma io vado più oltre; oso accostare questo Quartetto alla Nona Sinfonia e lo chiamo il *Quartetto della Gioia*.

Voglia il lettore rammentare il parallelo che ho tracciato tra la Sesta Sinfonia e la Sonata per piano op. 30, n. 3. Ho detto che questa Sonata sta alla Sinfonia come il microcosmo al macrocosmo. Orbene, istituisco lo stesso rapporto tra la Nona e il Quartetto op. 131. Le analogie tra le due opere, fatte le debite proporzioni, sono impressionanti. Le giudichi l'accorto ascoltatore.

OPERA 132

Quartetto per due violini, viola e violoncello N. 15, in la minore.

Dedicato al Principe N. Galitzin.

Assai sostenuto – Allegro – Allegro ma non tanto – Canzone di ringraziamento in modo lidico, offerta alla divinità da un guarito (molto adagio) – Alla marcia, assai vivace – Allegro appassionato.

Composto nella primavera del 1825, dopo una lunga malattia, porta a pag. 60 del manoscritto, la seguente nota autografa in tedesco, sotto la quale più tardi un'altra mano ha aggiunto una traduzione in italiano: *Canzona* (sic) *di ringraziamento offerta alla divinità da un guarito, in modo lidico*.

Del presente Quartetto si conosce quindi, per volontà stessa dell'Autore, il significato generale.

Senza giungere alle soverchie precisazioni di A. B. Marx, si può legittimamente ritenere che il primo tempo descriva le condizioni di dolore e di malinconia del malato, il secondo tempo, la convalescenza, il terzo l'espressione di gratitudine a Dio, il quarto lo stato di gioia del guarito.

Anche in questo Quartetto, l'asse è costituito dall'Adagio che il Marliave definisce come uno dei culmini dell'arte del Quartetto e della musica in generale. A mio parere esso è il più bello, il più profondo, il più religioso degli Adagi di Beethoven e meritano citazione le parole di A. W. Ambros, essere, cioè:

strano ascoltare questo Adagio in una sala illuminata da lampadari, davanti a spettatori mondani che applaudono o magari fischiano, come può essere avvenuto nei primi anni.

E anche il Rolland:

È uno dei più straordinari quadri mistici che siano stati dipinti dalla musica. Si può appena concepire che lo si esponga nei concerti; esso esige il raccoglimento dell'oratorio, meglio ancora il concentramento della contemplazione solitaria. Potrebbe prendere posto in un libro di Preghiere.

Col termine « modo lidico » (1) si ha ragione di ritenere che Beethoven abbia voluto determinare il carattere religioso dell'Adagio, nel quale si alternano due motivi: il Molto Adagio, costituito dalla incomparabile preghiera, e l'Andante che esprime la gioia, divinamente infantile, del malato che ha ricuperato la salute. L'intreccio dei due motivi aggiunge una bellezza indicibile a questa parte centrale, la quale basterebbe da sola a documentare la profonda religiosità di Beethoven.

Il De Roda, possessore del quaderno di Beethoven che contiene gli appunti relativi al Quartetto op. 132, osserva che nella primitiva redazione l'Adagio conteneva il solo ringraziamento o preghiera, al quale nel corso della composizione si aggiunse la melodia gioiosa. Alcuni particolari grafici di un'aggiunta, egli scrive, « permettono di sospettare che Beethoven, nel giungere a questo punto dei suoi lavori, volle opporre al misticismo riboccante di calma della Canzone, un'altra melodia ingenua, egualmente serena, ma in un carattere espansivo, allegro; una esprimeva il rendimento di grazie alla divinità, l'altra il rinascimento alla vita, l'allegria di tornare a vivere. Questo sospetto è confermato dalle prime righe della pagina seguente, dove l'opposizione sussiste, ad onta che sia cambiato totalmente il secondo motivo ».

L'Adagio presenta il carattere di musica sacra e sembra esprimere l'emozione di chi si sente rinascere alla vita e contempla il mondo come cosa nuova; accenti di stupore, di umile dolcezza, di commozione, di adorazione, simili a quelli provati forse dall'antico uomo nel Paradiso terrestre (2).

Altri ha già rilevato la parentela di questa pagina sublime col *Parsifal* di Wagner.

---

(1) « È un canto fermo nel modo lidico, cioè nel quinto tono ecclesiastico (*fa maggiore* senza il *si bemolle*). E questo canto è trattato da principio colla ricerca speculativa dei maestri del sec. XVI, ma non tarda ad allearsi con altro tema scritto e variato nello spirito e nella tonalità moderna » (VALETTA).

(2) Vedi a p. 323 il confronto tra questo ringraziamento e quello della Sonata op. 110.

Quanto al tema gioioso alternato e che porta la didascalia: *Vivace, alla Marcia*, osserva il Rolland che si tratta proprio di una Marcia, e aggiunge:

Non è la prima volta che Beethoven intercala, in modo un po' sorprendente per noi, una marcia d'aspetto militare in mezzo alle sue meditazioni. Ne abbiamo incontrata una immediatamente dopo la delicata *rêverie* del primo pezzo della Sonata op. 101, immediatamente prima della profonda *Sehnsucht* dell'*Adagio*. Beethoven ha scritto, con non dissimulato piacere, più di una marcia militare in uno stile popolare abbastanza banale. Si sente che egli si sarebbe volentieri messo al passo con la folla nelle parate militari. Egli aveva il gusto sano, infantile, un po' comune dell'uomo della strada.

Però lo stesso Rolland raccomanda di non confondere le Marcie comuni con questa del Quartetto. Come in tanti altri casi (op. 26, 37, 135) quel diavolo di Beethoven riesce a trasfigurare le cose comuni e questa marcetta militare diventa il passo di felicità di chi, dopo una malattia mortale, riprende, con infantile, gioiosa trepidazione, il cammino della vita.

Splendido è anche l'ultimo tempo, in cui Beethoven sembra aver voluto intrecciare motivi di canzoni e di danze, in una specie di rapimento dionisiaco, come ad esprimere la gioia della vita (1).

E non senza ragione è lecito affermare che si tratti di un inno alla gioia della vita, in quanto il motivo, secondo il rilievo del Nottebohm, era destinato al Finale della Nona Sinfonia, prima che Beethoven si inducesse a chiudere la Sinfonia stessa col Coro.

Circa la primitiva destinazione di questo finale a finale della Nona Sinfonia, il De Roda, analizzando gli appunti di Beethoven scrive:

Nella Nona Beethoven abbandona un tema destinato a finale istrumentale per il finale con cori preceduto da un recitativo; nel Quartetto op. 132 quando si decide a citare quel tema lo fa precedere da un recitativo strumentale.

Il De Roda, così conclude la sua analisi:

Il Quartetto op. 132 rappresenta l'ultima tendenza dell'arte di Beethoven, prima continuatore della tradizione, poi drammatico e descrittivo, ispirandosi nella natura, nella vita, e in creazioni d'immaginazioni; più tardi, nelle sue creazioni ultime, riconcentrato nella sua anima e nelle sue tristi solitudini, approfondendo in esse, e immergendosi nel suo trascendentale spiritualismo. Chi non ha creduto che queste insuperabili creazioni furono il prodotto di un momento di ispirazione sublime, che la Canzone e il finale del Quartetto in la min. (op. 132) e la Cavatina di quello in si bem. (op. 130) sgorgarono da un solo sforzo, per ispira-

(1) Per un raffronto tra Beethoven e Leopardi, particolarmente suscitato dall'Adagio di questo Quartetto, vedi la mia Introduzione al presente volume, pag. 26 e seg.

zione dello Spirito di cui Beethoven parlava ? E tuttavia, tutto ciò costituisce un lavoro eccitante, difficile, impossibile a credersi, se così non apparisse con tanta evidenza. Fin dal principio è facile riconoscere che l'idea è sorta; ma invece di giungere alla sua realizzazione in modo piano, percorre un cammino di scandagliamenti, di prove, di sforzi penosi; arriva alla fine dopo una lotta lunga, vincendo le ribellioni della penna, indocile a dar forma ai dettati del suo genio. E non che a Beethoven mancasse la spontanicità; stanno a provare il contrario gli appunti sciolti, non utilizzati, alcuni dei quali basterebbero da soli a dar rinomanza a un compositore. Gli è che, per istinto o per sistema, diffidava di ciò che è facile, di ciò che viene repentinamente all'immaginazione; gli è che la sua arte, così profonda e così vera, si nutriva solamente con la meditazione e la depurazione. Ed ecco perchè essa risulta tanto grande, tanto definitiva, tanto beethoveniana.

OPERA 133

Grande Fuga, per due violini, viola e violoncello, in si bemolle maggiore.

Dedicata al Cardinale Arciduca Rodolfo d'Austria.

Costituiva, come si è detto al N. 130, l'originario Finale del Quartetto op. 130. Viene considerata dai tecnici come uno degli esempi monumentali dell'arte della Fuga. Merita di essere rilevato il fatto che, mentre con questa Fuga il Quartetto op. 130 terminava con andamento austero, esso termina oggi, col nuovo finale, in modo opposto, e cioè con una movimentata fantasia. Ragione di più, perchè gli studiosi non trascurino di accostare la grande Fuga op. 133 al Quartetto op. 130.

Vedi il numero seguente, op. 134.

OPERA 134

Grande Fuga, in si bemolle maggiore per piano a quattro mani.

È una riduzione pianistica della Fuga del numero precedente. Dal Quaderno di conversazione in data aprile e luglio 1826 risulta che l'editore Artaria comunicava a Beethoven che molte erano le richieste di una riduzione della Grande Fuga per pianoforte. Un riduzione

era stata eseguita dal pianista Anton Halm (1789–1878) e pagata dall'editore stesso che però non la pubblicò, stampando invece la presente riduzione eseguita dal medesimo Beethoven e da lui pagata 12 ducati, equivalenti a circa 140 franchi del tempo.

OPERA 135

Quartetto per due violini, viola e violoncello N. 16, in fa maggiore.

Dedicato a Giovanni Wolfmayer (1).

Allegretto – Vivace – Lento assai, cantante e tranquillo – Finale: grave ma non troppo, Allegro.

Composto nel 1826, chiude la serie dei Quartetti, ma non è però l'ultima pagina di Beethoven, dovendosi considerar tale il finale del Quartetto 130. È il più breve degli ultimi Quartetti, ma tecnicamente e artisticamente non è inferiore ad essi. Oso, anzi, dire che, dal punto di vista strutturale, è una delle composizioni più armoniche, più equilibrate di Beethoven. In altre parole, come la Sesta Sinfonia potrà essere inferiore a qualcuna delle altre nove per profondità di pensiero, ma tutte le supera per l'armonico equilibrio, per la serena continuità e fusione delle singole parti, così altri Quartetti, riveleranno idee più alte, ma nessuno supera questo nella grazia architettonica.

Il primo tempo è finemente polifonico, e sembra corrispondere, in parte, a un alternare di domande e risposte.

Richiamo l'attenzione sulla bellezza del secondo tempo (Vivace) nel quale predomina un motivo di carattere popolare e pastorale addirittura delizioso.

---

(1) Narra lo Schindler che l'ultima volta che Beethoven partecipò a una festa d'artisti fu l'11 settembre 1825 presso Schlesinger junior. Venne eseguito il quartetto op. 132. Fu tra i presenti Giovanni Wolfmayer, negoziante di stoffe, uno dei migliori amici di Beethoven, del quale il nipote Carlo narrò al grande zio che, durante l'esecuzione dell'Adagio, « non aveva saputo trattenere le lacrime, fortemente commosso da quel solenne canto religioso ». Il 18 marzo 1827, a una settimana di distanza dalla morte, Beethoven, dettata l'ultima sua lettera, indirizzata a Moscheles, pregò Schindler di occuparsi della dedica del suo ultimo Quartetto (op. 135) e fu lieto di accogliere la proposta di dedicare l'opera al negoziante come a uno « dei più nascosti ma efficaci promotori della sua gloria ».

Il terzo tempo, sebbene non ne porti il titolo, è un vero e proprio Adagio che, secondo un appunto dello stesso Autore, deve essere interpretato come un « dolce canto di riposo e di pace», ed è composto da una melodia dolcissima che emerge da uno sfondo armonico perfetto. Il Marliave definisce questa pagina «un miracolo di delicatezza».

Il Finale costituisce da anni un rompicapo per gli esegeti, in quanto il testo musicale è preceduto dalla seguente epigrafe di Beethoven: *Muss es sein ? Es muss sein ! Es muss sein !* (*Deve essere? Deve essere! Deve essere!*).

Secondo Schindler, si tratterebbe di una bizzarria di Beethoven che avrebbe messo, ad epigrafe inspiratrice, una delle sue frequenti dispute con la cuoca. Per altri si tratterebbe di una rassegnata discussione di Beethoven costretto, per bisogno, a subire le sollecitazioni del suo editore.

Si può accettare l'una o l'altra interpretazione, nel senso che, qualunque possa essere la modesta origine delle due battute dialogiche, Beethoven, come è sua abitudine, le ha trasfigurate, sollevandole a senso simbolico. Il fatto è che il Finale non è meno bello e meno profondo delle altre tre parti. Il Grave corrisponderebbe alla domanda, l'Allegro alla risposta, e i due temi s'intrecciano mirabilmente. Lo studioso non si lasci sfuggire, verso la fine, alcune frasi musicali che ricordano il migliore Bach e subito dopo alcune sonorità orchestrali che fanno presagire Wagner. Nel complesso, il presente Quartetto è uno dei più interessanti per giudicare Beethoven quale massimo creatore della musica strumentale del secolo XIX. Abbiamo in esso espressioni e modulazioni che saranno riprese da Schubert, Schumann, Chopin e sopratutto da Wagner. Infine, non dimentichiamo che il Quartetto 135, se non è l'ultima pagina composta da Beethoven, è però la sua ultima opera completa. Come osserva l'Herriot, esso è l'estrema invocazione di Beethoven, il suo ultimo inno, essendo stato composto sei mesi prima della morte, fra una continua agonia fisica e morale, in un isolamento quasi completo dal mondo.

Orbene, esso è un'opera di gioia, di pace, di dolcezza, suggellando quella che fu la grande, intenzionale missione di Beethoven: donare agli altri, ai milioni di uomini futuri, la forza di resistenza contro il dolore. L'Adagio del Quartetto 135 costituisce il testamento spirituale di Beethoven, il presentimento della sua prossima morte, ma porta come titolo: *Cantante e tranquillo.*

OPERA 136

Der Glorreiche Augenblick (Il momento glorioso), Cantata per 4 voci, coro e orchestra, testo di Luigi Weissenbach.

1. Coro. Allegro, ma non tanto. – 2. Recitativo e Coro. Allegro – 3. Recitativo e Aria con Coro. Allegro, ma non troppo. – 4. Recitativo, Cavatina e Coro. Adagio. – 5. Recitativo e Quartetto. Allegretto – 6. Coro. Poco Allegro. – Coro finale. Presto.

Eseguita per la prima volta il 29 novembre 1814 nel grande concerto per il Congresso di Vienna, insieme con la *Battaglia di Vittoria*. Vedi op. 91. Lo Schindler narra:

Le onoranze tributate al Maestro nel corso dell'anno 1814 furono di gran lunga superate da quelle del 29 novembre di quell'anno ; si può anzi affermare che non ne ebbe di maggiori in tutta la sua carriera di artista. I grandi avvenimenti politici, per cui quasi tutti i sovrani d'Europa erano convenuti a Vienna per lo storico Congresso, contribuirono a fare di questa giornata l'apoteosi più solenne del grande Maestro.

Invitato dai suoi illustri amici ad eseguire, ancora una volta, in occasione del Congresso, le sue opere più recenti, Beethoven decise di musicare, a glorificazione del grande momento storico, la cantata del dott. Luigi Weissenbach *Il momento glorioso*, e di farla eseguire insieme alla *Sinfonia in la maggiore* e alla *Battaglia di Vittoria*. La cantata aveva per soggetto l'omaggio della città di Vienna ai monarchi stranieri. La sopraintendenza del palazzo imperiale mise a disposizione del Maestro per due serate consecutive le due sale da ballo della Hofburg, considerando il grande concerto come una festa di Corte. Beethoven recò personalmente gl'inviti ai monarchi, che intervennero tutti alla festa.

L'entusiasmo del pubblico (circa seimila persone) e degli esecutori è indescrivibile; ma non osando nessuno applaudire per rispetto all'ambiente, il concerto assunse il carattere di una grande festa religiosa. Pareva che ciascuno sentisse che mai più in sua vita avrebbe vissuto istanti così solenni.

In quei giorni l'ambasciatore russo conte Rasumowsky fu elevato dallo Zar, presente al Congresso, al grado principesco; onde ai soliti ricevimenti che l'ambasciatore, gran mecenate, dava nel suo palazzo al Canale del Danubio, nuovi festeggiamenti s'aggiunsero, ai quali non si dimenticava mai d'invitare Beethoven. E su lui particolarmente si concentrava l'interesse degli stranieri . . . Il Principe Rasumowsky lo presentò ai suoi sovrani, che gli dimostrarono nel modo più lusinghiero la loro ammirazione. L'imperatrice espresse anzi il desiderio di rivederlo un'altra volta. La presentazione avvenne negli appartamenti dell'Arciduca Rodolfo nei quali il Maestro s'incontrò anche con altri illustri personaggi. Sembrava quasi che l'Arciduca, invitando i principi stranieri nel suo palazzo per presentar loro Beethoven, volesse condividere coll'illustre Maestro la gioia del trionfo. Anche più tardi Bee-

thoven si commoveva al ricordo di quelle feste nel palazzo imperiale e in quello del principe russo, e un giorno disse non senza orgoglio ch'egli s'era lasciato corteggiare dai sovrani, serbando sempre un contegno dignitoso (*trad.* GRÜNANGER).

Lo Schindler aggiunge anche che Beethoven faticò non poco a musicare la cantata perchè le parole non erano propizie alla musica, specie verso la fine. Beethoven affermò, a tale proposito, di avere compiuto un'azione eroica. Lavorò col poeta per migliorare il soggetto, ma all'ultimo momento fu costretto a far rifare la cantata da Carlo Bernard il che portò via molto tempo. E continua:

Tutto ciò spiega perchè il genio di Beethoven non potè sollevarsi alla sua consueta altezza in quest'opera; bisogna aggiungere che ebbe poco tempo disponibile per la composizione, che bisognava evitare le difficoltà di intonazione poichè i cori dovevano essere cantati da dilettanti e, infine, che scarso fu il tempo per le prove. Il pezzo più notevole della partitura è l'aria del soprano con coro e accompagnamento di violino. La cantata fu in seguito pubblicata da Haslinger, ma con altre parole, sotto pretesto che quelle di Weissenbach e Bernard erano di circostanza. Si aggiunse quindi alla musica il poema di Rochlitz intitolato *Elogio della musica* (Preis der Kunst) che l'autore aveva offerto a Beethoven durante la sua presenza a Vienna nel 1822.

Testo originale (1).

DER GLORREICHE AUGENBLICK.

Seht ihr die Heere brausend wogen,
Wie Sturmesfluth auf hohem Meer,
Und zieh'n den festgeschlossnen Bogen
Um jene Eisensehne her,
Die von dem Tajo bis zur Memel
Die Völker alle eingezwängt,
Und zu der Drachenfüsse Schemel
Die Thronen hat hinabgedrängt!
Sie steh'n! hoch in die Lüfte oben
Europa's alte Aar' erhoben!

(1) *Versione italiana:*

IL MOMENTO GLORIOSO.

Vedete, ondeggian mugghiando gli eserciti
come tempestosi flutti in alto mare,
e serrano saldamente l'arco
intorno alla ferrea corda,
che dal Tago fino alla Memel
ha stretto i popoli,
e ridotto i troni
a sgabelli della coda del dragone!
Ora stanno in piedi! alta nei cieli
s'è levata la vecchia aquila d'Europa!

Jetzt ist der Bann, der Kreis vollendet
Rund um das grause Ungethüm!
Wohin es grinsend auch sich wendet,
Und schnaubt und krallt, begegnet ihm
Ein Volk, dess' Herzblut es gesogen,
Ein Fürst, dess' Thron es abwärts riss!
Und überall, im ganzen Bogen,
Im jedem Aug' die Nemesis!
Aus hunderttausend Feuerläufen
Sieht es den Finger Gottes greifen!

Der still nie stand jetzt muss er stehen!
Und immer enger wird der Kreis!
Die Trommel schallt! die Fahnen wehen!
Das Feuer glüht die Lüfte heiss!
Und Flammen schlägt aus Erd' und Gründen
Der Völkerzorn mit Pferdeshuf,
Und aus sechshundert Feurschlünden
Umbrüllt das Thier der Racheruf!
Und dorthin rennt es, dahin wieder,
Und um ihn sinkt die Heerschau nieder!

Jetzt kömmt der este Völkerbogen
Zur guten alten Pleissestadt,
Ein Ungewitter angezogen,

Ora il bando, il cerchio è chiuso
attorno all'orribile mostro!
Dovunque ghignando si volga
e sbuffando e graffiando, incontra
un popolo, di cui ha succhiato il sangue,
un principe, di cui ha rovesciato il trono.
E dappertutto, lungo tutto l'arco,
in ogni occhio la Nemesi!
Da centomila canne di fuoco
ei vede intervenire il dito di Dio.

Colui che mai ristette, or deve ristare!
E sempre più stretto si fa il cerchio!
Il tamburo rimbomba! Le bandiere sventolano!
Il fuoco arroventa l'aria!
E fiamme sprigiona dal suolo
l'ira dei popoli con gli zoccoli dei cavalli
e da seicento bocche da fuoco
ruggisce attorno alla bestia il grido di vendetta!
Ed essa si getta or di qua, or di là
e intorno la parata si abbatte!

Ora il saldo arco dei popoli
giunge alla buona vecchia città della Pleisse,
una bufera avanza

Das einen Schlag noch Ladung hat!
Er fällt! und Wall und Thürme krachen!
Und Minotaurus trifft der Streich!
Und blutend, mit gesenkten Rachen,
Zerschelltem Schuppenpanzer, bleich,
Den Krampf in seinen Schlangenschweifen,
Muss flüchtig, irr' das Unthier streifen.

Und von dem Drachenleide fallen
Die eingezwängten Glieder ab,
Und nichts mehr bleibt ihm als die Krallen,
Die ihm ein Gott im Zorne gab;
Und so viel Kraft noch, sich zu laben
An eig'nem Blut, und ach! das Glück,
Im seiner Brust kein Herz zu haben,
Und keine Thräne in dem Blick!
Die Lust, sein eigen Volk zu fressen,
Und sterbend noch die Welt zu messen!

Und auf dem Hügel, im Gesichte
Des grössten Schauspiels in der Welt;
Als Zeuge, wie die Weltgeschichte
Gerichstag mit Tyrannen hält,
Steht das gekrönte Kleeblatt oben:

---

che ha un colpo ad ogni carica!
Ei cade! e mura e torri si schiantano!
Il colpo coglie il Minotauro!
E sanguinante, con la gola piegata,
la corazza di scaglie fracassata, pallido,
lo spasimo nelle code di serpe,
deve, il mostro fuggiasco, andar errando.

E dal corpo di drago cadono
le membra costrettevi a forza,
e nulla gli riman se non gli artigli
che un dio nell'ira gli fornì:
e tanta forza ancora per ristorarsi
col proprio sangue, e, ahi, la fortuna
di non avere un cuore in petto,
nè lacrime nel proprio sguardo!
Il piacere di divorar il proprio popolo,
e morendo sfidare ancora il mondo!

E sul colle, in cospetto
del più grande spettacolo del mondo,
a testimoniar come la storia universale
tien giudizio sui tiranni,
sta l'incoronato trifoglio;

Die Hoheit, Milde, Frömmigkeit,
Das noch die Götter aufgehoben
Ind der bedrängnissvollen Zeit
Als Weiser nach den schönen Tagen,
Um die sich hier die Wölker schlagen.

Und wie sich nun der Sieg, der grosse,
Entschieden hat, die Feinde flieh'n,
Da sprengt der Feldherr-Fürst zu Rosse
Vor die gekrönten Häupter hin.
Und dreymal grüsst er mit dem Degen,
Und Thränen glänzen ihm im Blick,
Und jubelnd ruft er: Heil und Segen!
Mit uns ist Gott, und Recht und Glück!
Der Völkersieg, er ist errungen!
Die Eisensehnen abgesprungen!

Da steigt sein Kaiser, Franz der Fromme –
O Grösse, die die Bürgschaft ist,
Dass jene nimmer wieder komme,
Die sich an Leichenhaufen misst! –
Da steigt sein Kaiser ab vom Pferde,
Und beugt den Fuss und hebt das Herz,
Sein Degen sinkt, sein Hut zur Erde,

---

grandezza, mitezza, pietà.
che gli dèi hanno innalzato
nell'angustiata età
come indicatore dei bei giorni
per i quali ora i popoli si battono.

Ed or che la vittoria, la grande,
è decisa, e fuggono i nemici,
salta a cavallo il principe condottiero
e va dinanzi alle teste incoronate,
saluta tre volte con la spada
lacrime gli splendono nello sguardo,
e giubilando grida: Salute e prosperità!
Dio è con noi, e il diritto e la fortuna!
La vittoria dei popoli è raggiunta!
La corda di ferro è spezzata!

E allora scende il suo imperatore, Francesco il Pio –
o grandezza, che è garanzia,
che mai più torneranno coloro
che si misurano ai cumuli di cadaveri! –
scende il suo imperatore da cavallo,
e piega il ginocchio e solleva il cuore,
la sua spada si china, il suo cappello è a terra,

Schwingt Aug' und Hände himmelwärts;
Und hört ! mit lauter Stimme betet
Er zu dem Gott, der schlägt und rettet !

Und auf den Boden senkt vom Pferde
Sich auch das and're Herrscherpaar;
Zum Dome wird die blut'ge Erde,
Das Schlachtfeld wird zum Hochaltar !
Zu Priestern werden die Monarchen;
Das Wort, in dem einst Gott der Herr
Herabsank auf die Patriarchen,
Zum Bethspruch: Mit dem ist der Herr !
Zum Opfer die gelösten Ketten,
Auf die die Krieger niedertreten.

Das Heer, vom Augenblick entglommen,
Dem grössten aus dem Zeitenmeer,
Vom Wort erfasst, so es vernommen.
Ruft knieend: Mit dem ist der Herr !
Und alle Feuerläufe neigen
Sich abwärts ! keine Fahnen weh'n !
Und die metallnen Schlünde schweigen !
Die zügellosen Pferde steh'n !
Europa knie't ! nichts darf sich regen,
Als nur das Herz mit seinen Schlägen.

---

e leva egli occhi e mani al cielo
ed ecco ! ad alta voce prega
Dio, che percuote e solleva !

E al suolo si cala da cavallo
anche la coppia degli altri sovrani.
La terra sanguinosa diventa un duomo,
il campo di battaglia un altar maggiore !
e sacerdoti diventano i monarchi;
la parola, in cui già il Signore
scese sui patriarchi,
diventa preghiera: il Signore è con lui !
E offerta diventan le catene disciolte
che i guerrieri calpestano.

L'esercito, infiammato dall'istante,
il supremo nel mare dei tempi,
afferrato dalla parola, come l'ha udita,
grida in ginocchio: Il Signore è con lui !
E tutte le canne da fuoco si piegano,
non sventola una bandiera !
E le bocche metalliche tacciono !
I cavalli sbrigliati si fermano.
L'Europa è in ginocchio ! Nulla si muova,
se non il cuor con i suoi battiti.

Und lautlos steht die Völkerrunde:
Die Thräne, die vom Auge fällt,
Gibt Zeugnis, dass in dieser Stunde
Der höchste Feldherr Heerschau hält,
Der an dem blutgefülten Kragen
Den Weltverschlinger umgedreht
Und von einander ihn geschlagen,
Und in den Wind hinaus geweht;
Dass grösser, die nach Schlachten bethen,
Als die in's Blut die Völker treten.

Der Augenblick – er kam zu lösen,
Was der Eroberer gebaut!
Mit ihm ist nie der Herr gewesen,
Denn aufwärts hat er nie geschaut;
Und vorwärts nur die Welt gemessen,
Der Kunst, der Kirche Haus beraubt,
Und alles Heilige vergessen,
An Gott nicht – nur an sich geglaubt,
Bis er, der Herr der Heeresschaaren,
Zu Boden ihn im Sturm gefahren!

Der Augeblick – der Weltgeschichte
Gehöret er als Spruchgeld an,
Das für die Sitzung zu Gerichte

E senza voce sta la cerchia dei popoli:
la lacrima, che cade dall'occhio,
dà testimonianza che in quest'ora
il sommo condottiero passa la rassegna,
colui che, afferrato per il bavero insanguinato
il divorator del mondo, lo ha voltato
e lo ha sbattuto,
e scagliato fuori nel vento;
sicchè sono più grandi coloro che pregano dopo le battaglie
che coloro che calpestano nel sangue i popoli.

L'istante – ei venne a disciogliere
quanto il conquistatore aveva edificato!
Con lui il Signore non è mai stato,
chè egli non ha mai guardato in alto;
e ha soltanto misurato il mondo davanti a sè,
ha depredato la casa dell'arte, e la Chiesa,
e obliato ogni cosa sacra,
non ha creduto in Dio – ma solo a se stesso,
finchè il Signore degli eserciti
lo ha rovesciato a terra nella tempesta!

L'istante – appartiene alla storia del mondo
come tributo
che per accedere al giudizio

Europa noch erlegen kann.
Mit ihm, wie einstens in dem Funken
Prometheus, ist ein neu Geschlecht,
Die alte Zeit herabgesunken
Und alter Glaube, altes Recht;
Die Tempel werden auferstehen,
Und heim die alten Götter gehen!

Der Augenblick – ein Regenbogen
Für das Verheissungswort ist er,
Das nie die Bethenden belogen!
Mit ihm nicht – mit uns ist der Herr!
Es wird den giftgeschwoll'nen Kragen
Auch drüben noch der Drache bläh'n,
Die sieben Schlangenschweife schlagen,
Empor auf seinem Blähbauch steh'n!
Doch hat der Herr von da herüben
Auch jenseits eine Ferse drüben.

OPERA 137

Fuga per due violini, due viole e un violoncello, in re maggiore.

Allegretto.

Composta il 28 novembre 1817, pubblicata nel 1827.

L'Europa può ancora presentare.
Con esso, come già nella scintilla
di Prometeo, è nata una nuova progenie,
il vecchio tempo è tramontato
e la vecchia fede, il vecchio diritto;
i templi risorgeranno,
e i vecchi Iddii torneranno a casa!

L'istante – è un arcobaleno
per la promessa
che non ha mai ingannato chi prega!
Non con lui – con noi è il Signore.
Il dragone gonfierà ancora di là
il collo empito di veleno,
le sette corde di serpe picchieranno,
ed ei si reggerà ancora sul suo ventre enfiato!
ma il Signore di qua
ha anche di là un tallone.

OPERA 138

Ouverture N. 1 dell'opera « Leonora », in do maggiore (Ouverture Caratteristica).

Andante con moto - Allegro con brio.

Composta nel 1805, pubblicata nel 1832. Su di essa e sulle altre Ouverture per *Leonora* (Fidelio) vedi op. 72, al paragrafo: « Le quattro Ouverture del Fidelio ».

N. 139

Dodici Minuetti per orchestra.

Eseguiti nel « Redouten-Saal » di Vienna il 22 novembre 1795.
Ne esiste una riduzione per piano.

N. 140

Dodici Danze tedesche, per orchestra.

Eseguite il 22 novembre 1795 nello stesso Concerto del numero precedente.
Anche di queste esiste una riduzione per piano.

N. 141

Dodici Controdanze per orchestra.

La 1ª, la 9ª, la 10ª furono composte nel 1802. La 7ª e l'11ª derivano dal Finale del balletto *Prometeo* (op. 43).
Furono pubblicate dall'editore Mollo di Vienna nel 1802. Ne esiste una riduzione per piano.

N. 142

ALLEGRETTO, PER ORCHESTRA, IN MI BEMOLLE.

TEMPO DI MINUETTO QUASI ALLEGRO.

Chiamato anche: *Gratulations-Menuett*. Composto nel 1822 in onore di Hensler, direttore del Teatro nella Josephstadt.

N. 143

MARCIA TRIONFALE PER LA TRAGEDIA « TARPEIA » DI C. KUFFNER, PER ORCHESTRA, IN DO MAGGIORE.

MARCIA: « LEBHAFT UND STOLZ ».

Questa Marcia venne eseguita nella prima rappresentazione della tragedia *Tarpeia* di Cristoforo Kuffner, il 26 marzo 1813. La tragedia si legge nel 14° volume delle opere del Kuffner col titolo: « Hersilia, dramma in quattro atti». La Marcia fu pubblicata, dopo la morte di Beethoven, presso Haslinger di Vienna. ma nel 1819 ne era uscita una riduzione per piano nella raccolta: *L'Ape musicale* della Casa editrice musicale del Teatro di Corte a Vienna.

Per il Kuffner, vedi all'op. 80.

Molto bella e del grande stile di Beethoven (LENZ).

N. 144

MARCIA PER BANDA MILITARE, IN RE MAGGIORE.

MARCIA CON BRIO.

Il manoscritto porta la data del 4 giugno 1816. Pubblicata in riduzione per piano a quattro mani nel 1827 col titolo: *Marche Militaire, ecc.*

Questa composizione rivela lo stile vigoroso, fantasioso della più bella maniera di Beethoven. Vedete l'inattesa transizione alla 33ª misura e le combinazioni ritmiche del trio, la cui seconda parte non si ripete e riconduce alla ripresa della marcia la quale deve essere stata composta per orchestra (LENZ).

Lenz ignorava che in origine l'opera era per banda militare e la sua supposizione conferma la sua acutezza di critico.

N. 145

Due Marcie militari, in fa maggiore.

Allegro.

Avverto i lettori delle precedenti edizioni di questo mio Catalogo che ulteriori ricerche mi hanno permesso di chiarire, almeno in parte, quello che allora ho definito il guazzabuglio delle due Marcie.

Il guazzabuglio è dovuto, innanzi tutto, al fatto che il Nottebohm ha elencato a pag. 140 una sola Marcia, la prima, aggiungendo una nota sull'esistenza di quattro manoscritti che rende ancora più oscuro il problema. Mi limito a segnalare che queste sono le due Marcie militari composte da Beethoven per il carosello svoltosi per l'onomastico di S. M. R. I. Maria Ludovica nel Castello di Laxenbourg il 25 agosto 1810.

Secondo il Thayer, la prima Marcia (che egli registra da sola al n. 147) fu composta nel 1809 « per l'Arciduca Antonio » e in un manoscritto di proprietà della Casa Artaria porterebbe per titolo: *Marcia per la milizia territoriale boema, 1809*, e nell'edizione Schlesinger: *York'schen Corps 1813*. Quanto alla seconda, egli la registra al n. 157 come composta nel 1810, anch'essa « per l'Arciduca Antonio » e la dà per inedita.

E qui si dovrebbe far punto e basta. Se non che i continuatori del Grove, non trovando da lui citate integralmente le due Marcie le hanno registrate tra le aggiunte, creando così un duplicato che corrisponde al N. 287 dell'edizione Breitkopf.

Nella mia precedente edizione non avendo potuto chiarire la cosa, avevo conferito un numero (N. 273) al duplicato dei continuatori del Grove, pur manifestando il sospetto che codesto N. 273 meritasse l'annullamento. E ora, in questa nuova edizione sarei tentato di annullare il N. 273, ma mi trattengo a causa di un altro guazzabuglio. Osservi, infatti, il lettore che i miei predecessori hanno fissato come data di composizione delle due Marcie l'anno 1810. Ora io avevo rilevato che nell'edizione italiana dell'epistolario di Beethoven si leggeva, con la data: *Vienna, estate 1810*, la seguente lettera del Maestro all'Arciduca Rodolfo d'Austria:

Vedo che V.A.I. vuol provare anche sui cavalli l'effetto della mia musica. E sia! Voglio vedere se con codesto mezzo i cavallerizzi potranno fare qualche intelligente salto mortale. Ah, ah, devo pur ridere! V.A.I. pensa a me anche in questa circostanza; io Le sarò per tutta la vita il servitore più devoto. L. V. Beethoven. – *N. B.* La richiesta musica arriverà a V.A.I. a galoppo velocissimo.

A questa lettera il curatore dell'epistolario faceva seguire una nota che identificava le Marcie mandate all'Arciduca come quelle destinate al carosello di Maria Ludovica, e io al n. 273, disperato per tutte queste storie che mettevano in contrasto la destinazione dei due pezzi all'Arciduca Antonio con quella per Maria Ludovica, con l'ulteriore complicazione di quel titolo *York'schen Corps 1813*, scrivevo:

« Circa l'asserita destinazione delle due marcie dell'Arciduca Antonio e al triplice titolo della prima di esse, non mi è stato possibile chiarire il problema. Erano esse state composte effettivamente per l'Arciduca Antonio e, almeno la prima, per la milizia boema e poi usufruite da Beethoven per corrispondere alle richieste del suo imperiale allievo Rodolfo ? Quanto all'altro titolo: *York'schen Corps 1813*, sotto il quale oggi la Marcia, non meno bella che famosa, è quasi esclusivamente nota, può darsi che per la terza volta abbia avuto luogo una intitolazione di circostanza ».

Orbene, è il caso di dire: Molto rumore per nulla. La data di quella lettera all'Arciduca Rodolfo nell'edizione italiana era sbagliata: essa non è del 1810, ma del novembre 1814, come risulta dall'epistolario tedesco a cura del Kastner e dalla versione francese del Chantavoine, il quale ultimo annota:

« Per un carosello, che si svolse nel maneggio del Palazzo Imperiale a Vienna il 23 novembre 1814, l'Arciduca aveva dunque ordinato a Beethoven una musica della quale disgraziatamente non sussiste altra traccia che la presente lettera». E allora ? Allora, dovremmo supporre che avremmo diritto di possedere ben sei Marcie: due per l'Arciduca Antonio, due per Maria Ludovica e due per l'Arciduca Rodolfo, a meno che quella buona lana di Beethoven non abbia rifilato a tutti le stesse due Marcie. Però nell'eventualità che da qualche archivio balzino alla luce le due Marcie spedite all'Arciduca Rodolfo, lascio loro aperto, come a nido vuoto, ma ospitale e augurale, il n. 273.

N. 146

Rondino per due oboi, due clarinetti, due corni e due fagotti, in mi bemolle.

Andante.

Risale al periodo di Bonn. Pubblicato nel 1829 dall'editore Diabelli. « Non privo di interesse. È della prima maniera » (Lenz).

N. 147

Tre Duetti per clarinetto e fagotto.

1. (In do maggiore). Allegro comodo – Larghetto sostenuto – Rondò. Allegretto. – 2. (In fa maggiore). Allegro affettuoso – Aria. Larghetto – Rondò. Allegretto moderato. – 3. (In si bemolle maggiore) Allegro sostenuto – Aria con variazioni. Andantino con moto.

Risalgono al periodo di Bonn e furono pubblicati non più tardi del 1815 da Lefort a Parigi e dopo il 1828 da André a Offenbach.

N. 148

Concerto per violino e orchestra, in do maggiore.

Dedicato al dott. G. von Breuning.

Questo frammento di concerto (Allegro con brio), che consta di 19 pagine, terminato da Helmesberger fu pubblicato presso Schreiber, antica Casa Spina, a Vienna. Risale circa al 1788. Pubblicato in edizione critica nel libro di L. Schiedermair: *Der junge Beethoven* (1925).

N. 149

Ritter-Ballet (Balletto cavalleresco).

N. 1. *Marsch.* – N. 2. *Deutscher Gesang.* – N. 3. *Jagdlied.* – N. 4. *Romanze.* – N. 5. *Kriegslied.* – N. 6. *Trinklied.* – N. 7. *Deutscher Tanz* (*Walzer*). – N. 8. *Coda.*

Eseguito a Bonn il 6 marzo 1791. Al conte Waldstein, che lo aveva ideato, fu attribuita anche la musica, la quale, viceversa, era di Beethoven. Pubblicato nella «Gesammtausgabe», serie 25, n. 286. Nel *Beethoven-Haus* ne esiste una riduzione autografa per piano, acquisita nel 1907.

«Bequadro», nel numero del 19-20 aprile 1944 del quotidiano «Il Pomeriggio» di Milano scrive che la marcia introduttiva non è senza affinità con quella della *Musica per fuochi artificiali* di Haendel.

N. 150

Adagio per mandolino, in mi bemolle.

Composto verso il 1796. Il manoscritto di questo Adagio era citato sotto il n. 228 all'Esposizione Beethoven a Bonn nel 1890.

Pubblicato nella grande edizione Breitkopf, serie XXV, n. 296.

N. 150 *bis*

Sonatina per mandolino e piano.

Composta verso il 1796. Pubblicata nella grande edizione Breitkopf, serie XXV, n. 295.

È divisa in tre parti, la prima delle quali ha ritmo di danza, con deliziosi accenti da scatola musicale, la seconda ha carattere di romanza o serenata, la terza riprende il motivo della danza. Complesso grazioso.

N. 151

Rondò per piano con accompagnamento d'orchestra, in si bemolle maggiore.

Allegro.

Il manoscritto, che risale al 1785, fu acquistato alla vendita all'asta dell'eredità Beethoven. Era indicato nel catalogo della vendita stessa col *N. 177. Rondò per piano con orchestra.* Era incompleto; lo Czerny vi aggiunse la fine, vi adattò l'accompagnamento, e così fu pubblicato da Diabelli nel 1829.

Il Nottebohm aggiunge che presumibilmente il pezzo era, in origine, destinato al Concerto per piano in si bemolle maggiore (op. 19).

N. 152

Tre Quartetti per piano, violino, viola e violoncello.

1. (In mi bem.). Adagio assai – Allegro con spirito – Tema con Variazioni. Cantabile. – 2. (In re magg.). Allegro moderato – Andante con moto – Rondò. Allegro – 3. (In do magg.). Allegro vivace – Adagio con espressione – Rondò. Allegro.

Composti nel 1785 e pubblicati da Artaria nel 1832. Il manoscritto porta l'indicazione: *composti all'età di 13 anni*. Il terzo Quartetto fu utilizzato da Beethoven per l'Adagio della sua prima Sonata di Vienna (op. 2) e per il primo tempo della seconda (Prod'homme).

N. 153

Trio per piano, violino e violoncello, in mi bemolle.

Allegro moderato - Scherzo. Allegro, ma non troppo – Rondò. Allegretto.

Data approssimativa di composizione 1787–1791.

Sarebbe stato destinato ai tre Trii op. 1, ma scartato poi dall'Autore. Fu pubblicato postumo da Dunst nel 1830 con una dichiarazione di autenticità del manoscritto firmata da Diabelli, Czerny, Ries e Wegeler.

È di stile mozartiano, ma giustamente rileva il Prod'homme che il secondo tempo, invece di essere lento, è un vero Scherzo, forse il primo degli Scherzi beethoveniani; con un Trio, aggiunge il de Saint-Foix, che ha l'andamento di un valzer.

N. 154

Trio in un tempo per piano, violino e violoncello, in si bemolle maggiore.

Dedicato alla signorina Mussimiliana Brentano.

Allegretto.

Composto nel 1812, pubblicato dal Dunst nel 1830. Porta la seguente dicitura di Beethoven: « Dedicato alla mia piccola amica M. B. per incoraggiarla a suonare il piano ».

Il Lenz lo giudica « interessante ».

N. 155

Rondò per piano e violino, in sol maggiore.

Allegro.

Composto verso il 1792–93. Pubblicato dal Simrock a Bonn verso il 1808.

È certamente l'opera inviata nel 1793 a Eleonora Breuning con le dodici Variazioni sul tema: *Se vuol ballare*. Vedi opera seguente.

N. 156

Dodici Variazioni sul tema: « Se vuol ballare », dall'opera di Mozart: « Le nozze di Figaro », per piano e violino, in fa maggiore.

Dedicate a Eleonora Breuning.

Tema: Allegretto.

È la prima composizione messa a stampa da Beethoven (nel 1793) col n. d'op. 1. Ma il n. 1 passò più tardi ai tre Trii dedicati al Principe Lichnowsky. Vedi il numero precedente. Dalla lettera di Beethoven a Eleonora:

> Le Variazioni saranno un po' difficili da suonare, soprattutto i trilli della *coda*. Voi farete i trilli senza le altre note che si trovano già nella parte del violino. Non avrei mai scritto ciò se non avessi voluto mettere nell'imbarazzo i maestri di piano viennesi, molti dei quali sono miei mortali nemici. Ho voluto vendicarmi; sapevo che sarebbe stato loro proposto di suonare queste Variazioni e che non avrebbero potuto cavarsela.

N. 157

Dodici Variazioni sopra un tema del « Giuda Maccabeo » di Haendel, per piano e violoncello, in sol maggiore.

Dedicato alla Principessa von Lichnowsky.

Tema: Allegretto.

Composte verso il 1796–97. Il Lenz le giudica « notevoli ». Il tema haendeliano corrisponde alle parole: *see the conquering hero comes.*

N. 158

SETTE VARIAZIONI SUL TEMA: « BEI MÄNNERN, WELCHE LIEBE FÜHLEN» DEL « FLAUTO MAGICO » DI MOZART, PER PIANO E VIOLINO, IN MI BEMOLLE.

Dedicate al Conte von Browne.

TEMA: ANDANTE.

Pubblicate nel 1802.

Questa notevole composizione che risponde allo stile della grande maniera del Maestro è di difficile esecuzione.

N. 159

VARIAZIONI SOPRA UN TEMA DEL CONTE WALDSTEIN, PER PIANO A QUATTRO MANI, IN DO MAGGIORE.

TEMA: ANDANTE CON MOTO.

Composte verso il 1792–3, pubblicate nel 1794.

N. 160

SEI VARIAZIONI SUL LIED DI GOETHE « VICINANZA DELL'AMATO » (ICH DENKE DEIN) PER PIANO A QUATTRO MANI, IN RE MAGGIORE.

Dedicate alle Contessine J. Deym e T. Brunswick.

ANDANTINO CANTABILE.

Pubblicate nel 1805.

Testo originale (1).

NÄHE DES GELIEBTEN.

Ich denke dein, wenn mir der Sonne Schimmer
Vom Meere strahlt;
Ich denke dein, wenn sich des Mondes Flimmer
In Quellen malt.

Ich sehe dich, wenn auf dem fernen Wege
Der Staub sich hebt:
In tiefer Nacht, wenn auf dem schmalen Stege
Der Wandrer bebt.

Ich höre dich, wenn dort mit dumpfem Rauschen
Die Welle steigt.
Im stillen Haine geh' ich oft zu lauschen,
Wenne alles schweigt.

Ich bin bei dir, du seist auch noch so ferne,
Du bist mir nah!
Die Sonne sinkt bald leuchten mir die Sterne.
O wärst du da!

---

(1) *Versione italiana:*

VICINANZA DELL'AMATO.

Penso a te, quando il luccichio del sole
irradia dal mare;
penso a te, quando lo sfavillio della luna
si dipinge nelle fontane.

Ti scorgo, quando sulle strade lontane
si leva la polvere,
nella notte fonda, quando sul ponte angusto
il viandante trema.

Ti ascolto, quando là con sordo rumore
l'onda sale.
Nella quieta foresta spesso vo ad origliare,
quando tutto tace.

Son presso a te; per quanto lontano tu sii,
mi sei vicino!
Il sole tramonta, presto vi saran le stelle,
Oh fossi tu qui!

N. 161

Tre Sonate per piano.

Dedicate a Massimiliano Federico, Arcivescovo e Principe Elettore di Colonia.

1. (In mi bem.). Allegro cantabile – Andante – Rondò vivace. – 2. (In fa min.). Larghetto maestoso – Allegro assai – Andante – Presto. – 3. (In re magg.). Allegro – Minuetto con Variazioni. Sostenuto – Scherzando. Allegro, ma non troppo.

Pubblicate nel 1783. Composizione di Beethoven fanciullo. La prima edizione è rarissima e il Lenz ne ottenne dalla Biblioteca Reale di Berlino la seguente descrizione:

Il titolo ha una cornice incisa in rame nella quale figura, in alto, lo stemma del Principe elettore di Colonia, Massimiliano Federico; immediatamente sotto il titolo: « Tre Sonate per piano, dedicate al reverendissimo arcivescovo e principe elettore di Colonia Massimiliano Federico, mio grazioso signore, e composte da Luigi van Beethoven all'età di 11 anni». Pubblicate a Spira dal Consigliere Bossler, n. 21. Prezzo 1 fior. 30 Kr.

Il Prod'homme segnala le tracce delle più varie influenze dei maestri predecessori, ma aggiunge che il fanciullo rivela, tuttavia:

velleità di personalità, indizi di uno spirito portato alternativamente alla malinconia e alla gioia improvvisa.

A proposito di questa e di altre stampe giovanili, non è superfluo rammentare che il padre di Beethoven, approfittando della precocità del figlio, e volendo presentarlo come un nuovo Mozart, si permise qualche volta di diminuire gli anni del suo *enfant prodige*. Nel 1783 Beethoven aveva 13 anni. È vero che qui si parla dell'anno di composizione e si deve quindi sottintendere che egli *pubblicò* le Sonate a 13 anni, ma *le compose* a 11. Ma la differenza va segnalata egualmente, perchè in altri casi risulta, in modo sicuro, che il padre accorciò di due o tre anni l'età del piccolo Luigi.

N. 162

SONATA FACILE PER PIANO, IN DO MAGGIORE.

Dedicata a Eleonora Breuning.

ALLEGRO – ADAGIO.

Il Prod'homme indica come data di composizione, ma incerta, l'anno 1791. Pubblicata da Dunst nel 1830. È incompleta. Le ultime 11 misure dell'Adagio sono state aggiunte dal Ries; il resto del manoscritto è scomparso.

N. 163

DUE SONATINE PER PIANO.

1. (In sol magg.). MODERATO – ROMANZE – 2. (In fa magg.). ALLEGRO ASSAI – RONDÒ – ALLEGRO.

Pubblicate in Amburgo presso J. A. Böhme. Sono due opere giovanili. Data incerta; circa 1790–92.

N. 164

RONDÒ PER PIANO, IN LA MAGGIORE.

ALLEGRETTO.

Pubblicato nella *Neue Blumenlese für Klavierliebhaber. Eine musikalische Wochenschrift* di Bossler (1784) di seguito al Lied: *Schilderung eines Mädchens* (n. 229).

Rondò e Lied sono le due prime composizioni conosciute di Beethoven.

N. 165

MINUETTO PER PIANO, IN MI BEMOLLE.

MODERATO.

Sopra un antico esemplare si legge, scritto da mano ignota: « alla età di 13 anni ». Risale circa al 1783–85. Fu pubblicato nel 1805.

N. 166

Preludio per piano, in fa minore.

Il manoscritto porta l'indicazione di mano ignota: « all'età di 15 anni ». Risale, dunque, al 1786–87. Pubblicato nel 1805. Più tardi ebbe il numero d'opera 29 che oggi, invece, contrassegna il Quintetto in do maggiore.

Questo Preludio è giudicato « interessante » dal Lenz.

N. 167

Sei Minuetti per piano.

1° in do; 2° in sol; 3° in mi bem.; 4° in si bem.; 5° in re; 6° in do.

Pubblicati nel marzo 1796 da Artaria. Nel 1802 l'edizione passò al Cappi. Il Nottebohm ritiene probabile che questi Minuetti fossero stati composti, originariamente, per orchestra.

Il Thayer, riferendosi al Sonnleithner, cita un'edizione Diabelli che porterebbe l'indicazione: 2ª parte, e ritiene che si tratti di una trascrizione per orchestra. Resta il quesito se la composizione originale sia quella per piano o quella per orchestra.

N. 168

Sette Danze campestri.

Pubblicate nel 1799 da Artaria, per piano.

N. 169

Sei Danze popolari.

Composte nel 1802. Pubblicate nel 1802 contemporaneamente ad altra edizione per due violini e basso. Sono le stesse nuovamente registrate dal Grove al n. 277.

N. 170

Andante (favori) per piano, in fa maggiore.

Andante grazioso con moto.

Concepito nel 1804 come secondo tempo della Sonata l'*Aurora*, op. 53 (vedi a questo numero). Da non confondere con l'*Adagio favori* di cui all'op. 15.

A questo celebre andante si annoda un curioso particolare biografico. Narra il Ries che Beethoven lo suonò per la prima volta alla presenza sua e del violinista Krampholz e piacque loro tanto da ottenere che Beethoven lo ripetesse. Tornando a casa il Ries, passando davanti alla casa del principe Lobkowitz salì da lui per dargli notizia della nuova ammirabile composizione. E poichè egli se la ricordava, la suonò al piano. Anche il principe la imparò e il giorno dopo, per fare una scherzosa sorpresa a Beethoven, gli disse di volergli fare sentire una propria composizione; e gli ripetè l'Andante. Beethoven se ne ebbe a male e da allora in poi non volle mai più suonare alla presenza del Ries. Se suonava davanti a un uditorio il Ries doveva allontanarsi. Invano il Lobkowitz tentò di ottenere clemenza; Beethoven fu irremovibile.

Vedi nota 2 a pag. 208.

N. 171

Sechs Deutsche Tänze
(Sei Danze tedesche) (Allemandes), per piano e violino.

Pubblicate nel fascicolo uscito nel luglio 1815: *6 Allemandes pour le pianoforte avec accompagnement d'un violon par L. v. B.* La sesta ed ultima fu ristampata, con alcune varianti e con la soppressione della parte del violino, nella raccolta, pubblicata nel 1855 da P. Mechetti sel. Witwe in Vienna: *Les Colibris. 36 Morceaux favoris transcrits dans un style facile pour Piano par W. Plachy*, ecc.

N. 172

Clavierstück, in si bemolle maggiore.

Ziemlich lebhaft.

Pubblicato come appendice al periodico « Berliner allg. Musik Zeitung» dell'8 dicembre 1824 con la dicitura: *Composto su invito nel pomeriggio del 14 agosto 1818 da Beethoven.*

Riprodotto nella grande edizione Breitkopf, serie XXV, n. 301.

Composto nel 1818. Su di esso richiama l'attenzione degli studiosi il Rolland, giudicandolo come « una pagina di diario intimo il cui sentimento fluttua, ambiguo, tenero, turbato, fra il dubbio e la fiducia».

Il Nottebohm intitola questo pezzo: «Kleines Stück» (*Piccolo pezzo*).

N. 173

Bagattella per piano, in la minore (per Elisa).

Porta la data del 27 aprile 1810.

Originalmente pubblicata in *Neue Briefe Beethovens* del Nohl 1867. Ripubblicata nella grande edizione Breitkopf, serie XXV, n. 298.

N. 174

Ultimo pensiero musicale di Beethoven (Letzter Musikalischer Gedanke), in do maggiore.

Andante maestoso.

Diabelli aveva ordinato a Beethoven un Quintetto e Beethoven ne aveva tracciato un abbozzo, il cui manoscritto andò all'asta sotto il n. 173 col titolo: *Frammento di un nuovo Quintetto per violino,*

novembre 1826. Ultimo lavoro del compositore. Diabelli lo acquistò e lo pubblicò nel 1840 in una raccolta intitolata: *Pezzi favoriti viennesi dei tempi recenti per pianoforte solo o a quattro mani, raccolti da Antonio Diabelli*, ecc., con la dicitura: *Ultimo pensiero musicale di L. van Beethoven, dal manoscritto originale, novembre 1826*, ecc.

Non bisogna confondere questo *Ultimo pensiero di Beethoven* con l'omonima: *Dernière pensée musicale* (per pianoforte solo, poco vivace, in si bem., 39 misure, edito da Schlesinger, Berlino).

Scrive a tale proposito il De Roda:

Nottebohm nell'esaminare le tre composizioni che si disputarono la gloria di essere l'ultima ispirazione di Beethoven: un pezzo per piano pubblicato nel gennaio 1840 da Schlesinger a Berlino col titolo di *Dernière pensée musicale*, il Finale del Quartetto op. 130 e il pezzo per piano edito dal Diabelli nel medesimo anno 1840 col titolo *Lezter musikalischer Gedanke*, dopo aver affermato risolutamente che la prima fu scritta nel 1818 e le due ultime nel novembre 1826, queste dovendosi perciò considerare come le ultime ispirazioni uscite dalla sua penna, si decide infine ad attribuire questo onore alla pubblicazione di Diabelli, contro l'affermazione di Schindler che il tempo finale del Quartetto fu senza dubbio l'ultima opera di Beethoven.

N. 175

Cadenze per concerti di piano.

1. 2. 3. Per il concerto op. 15, in do min. – 4. Per il concerto op. 19 in si bem. magg. – 5. Per il concerto op. 37 in do min. – 6. 7. 8. Per il concerto op. 58 in sol magg. – 9. 10. Per il concerto op. 61 in re magg. – 11, 12. Per il concerto in re min. di Mozart.

La cadenza n. 5 per l'op. 37 è del Ries. Essa piacque a Beethoven che vi fece lievi cambiamenti. Narra il Ries che vi era in essa un passo molto brillante, ma difficilissimo da eseguire, tanto che Beethoven, considerandolo pericoloso per l'esecuzione, gli ordinò di sostituirlo con altro più facile. Il Ries obbedì, ma il giorno della esecuzione pubblica, presente Beethoven, osò suonare quello difficile. Alle prime note Beethoven si spaventò, ma il Ries ebbe la fortuna di non sbagliare, così che Beethoven gridò a voce alta: *Bravo* ! L'elogio di Beethoven elettrizzò il pubblico e, scrive il Ries:

mi procurò immediatamente una posizione fra gli artisti. Più tardi, Beethoven, pur manifestandomi la sua soddisfazione, mi disse: « Voi siete ben ostinato. Se aveste sbagliato il passo, non vi avrei mai più dato lezioni ».

N. 176

Nove Variazioni sopra una marcia del Sig. Dressler, per piano, in do minore.

Dedicate alla Contessa Wolf Metternich.

Tema: Maestoso.

Pubblicate nel 1783 con l'indicazione, sul frontespizio, dell'età dell'autore: 10 anni. Circa l'età, vedi la mia avvertenza al N. 161.

Lo Schiedermair giudica molto significative queste Variazioni sia per la scelta di un tema così serio, sia per l'elaborazione, infantile, sì, ma seria quanto il tema.

È questa la prima opera stampata di Beethoven, e si tratta di Variazioni. Intorno a questo genere di musica scrive il Valetta, a proposito delle Variazioni di Chopin:

> Era quello il tempo delle *Variazioni*. Bizzarro capriccio da prima, poi esercizio di dottrina scolastica aggiunta alla fantasia d'artista, la variazione, passata attraverso mille vicende, talora guidata nel suo svolgimento della sola moda, rare volte nobilitata da compositore di alto cartello in modo da convertirla da frivolità. quale era in origine, a concettosa espressione di sentimento, aveva tutta una storia. L'ultimo capitolo l'aveva forse scritto Beethoven, dimostrando, con peregrini lavori, come, mediante un procedimento interessante ed affatto speciale all'arte musicale, un concetto melodico potesse, sviluppato in variazioni, passare completamente dalla ginnastica strumentale all'ordine di una alta e passionale intellettualità. (I. Valetta: *Chopin*. Torino, Bocca).

N. 177

Ventiquattro Variazioni sull'Arietta: « Vieni amore » di V. Righini, per piano, in re maggiore.

Dedicate alla Contessa von Hatzfeld.

Tema: Allegretto.

Eseguite da Beethoven nel settembre 1791, erano state pubblicate presso il Götz di Mannheim, ma il Prod'homme dichiara che questa prima edizione è introvabile, e tutto porta a credere che la versione pubblicata nel 1801 sia in gran parte nuova, tenuto conto anche della grande superiorità che tali Variazioni rivelano rispetto alla maniera giovanile di Beethoven.

N. 178

TREDICI VARIAZIONI SULL' ARIETTA: « ES WAR EIN ALTER MANN » (C'ERA UN VECCHIO) DALL'OPERETTA: « DAS ROTHE KÄPPCHEN » (CAPPUCCETTO ROSSO) DI DITTERSDORF, PER PIANO, IN LA MAGGIORE.

TEMA: ALLEGRETTO.

Composte e pubblicate verso il 1791–92. Queste Variazioni, composte da Beethoven poco più che ventenne, furono da lui eseguite davanti al celebre organista e pianista Sterkel che ne fu stupito. Ora, il Prod' homme osserva che esse rivelano una tale superiorità sulle altre musiche composte da Beethoven in quegli anni da doversi supporre che l'autore le abbia rielaborate per la seconda edizione che apparve nel 1801. L'ipotesi è sostenibile sino a che non si ritrovi una copia della prima edizione, fino ad oggi non rintracciata, la quale permetta un raffronto.

N. 179

NOVE VARIAZIONI SUL TEMA: « QUANT'È PIÙ BELLO L'AMOR CONTADINO » DELL'OPERA: « LA MOLINARA » DI PAISIELLO, PER PIANO, IN LA MAGGIORE,

Dedicate al Conte C. von Lichnowsky.

TEMA: ALLEGRETTO.

Pubblicate nel 1795. L'opera del Paisiello era stata rappresentata a Vienna il 24 e 27 giugno 1795.

N. 180

SEI VARIAZIONI SOPRA IL DUETTO: « NEL COR PIÙ NON MI SENTO » DELL'OPERA: « LA MOLINARA » DI PAISIELLO, PER PIANO, IN SOL MAGGIORE.

Risalgono al 1795. Vedi l'opera precedente.

Mentre si rappresentava la *Molinara*, Beethoven era in palco con una signora che egli molto apprezzava. Quando venne la celebre aria: *Nel cor più non mi sento*, la signora disse che aveva perduto delle Variazioni sul tema che possedeva. Beethoven la notte stessa scrisse queste sue sei Variazioni e le mandò alla signora con questa dedica: *Perdute da la – ritrovate da Luigi van Beethoven*. Esse sono così facili che la signora potè suonarle a prima vista (Wegeler).

N. 181

Dodici Variazioni sul « Minuetto alla Viganò » del balletto: « Le nozze disturbate » di J. J. Haibel, per piano, in do maggiore.

Tema: Allegretto.

Pubblicate nel 1796. Il balletto, col Minuetto « ballato dalla signora Venturini e dal sig. Checchi» (così si legge sul frontespizio delle Variazioni) era stato rappresentato a Vienna il 18 maggio 1795.

N. 182

Dodici Variazioni sulla danza russa danzata dalla signorina Cassentini nel balletto: « Das Waldmädchen » per piano, in la maggiore.

Dedicate alla Contessa von Browne.

Tema: Allegretto.

Pubblicate nel 1797. Il balletto di Wranitzky era stato rappresentato per la prima volta il 3 settembre 1796.

N. 183

Sei Variazioni facili sopra un'aria svizzera, per piano o arpa, in fa maggiore.

Tema: Andante con moto.

Pubblicate nel 1798. Il tema era apparso nel 1782 nel 1° volume del *Musikalisches Kunstmagazin* del Reichardt.

In Isvizzera non hanno saputo indicarmi il motivo, che può essere svizzero ma non è bello (Lenz).

È la sola composizione per arpa di Beethoven.

N. 184

Otto Variazioni sul tema: « Una febbre ardente » (Une fièvre brûlante) dell'opera: « Riccardo cuor di Leone » di Grétry, per piano, in do maggiore.

Tema: Allegretto.

Composte e pubblicate nel 1798.

L'opera di Grétry fu rappresentata a Vienna nel 1788 e poi più tardi soltanto nel 1799. Il balletto di Joseph Weigl: *Riccardo Cuor di Leone*, nel quale è utilizzata la sopra detta melodia, venne eseguito a Vienna per la prima volta il 2 febbraio 1795 e poi spesso ripetuto; la musica sola venne eseguita in un concerto dato da Weigl il 30 marzo 1798.

N. 185

Dieci Variazioni sul tema: « La stessa, la stessissima » dell'opera: « Falstaff » di Antonio Salieri, per piano, in si bemolle maggiore.

Dedicate alla Contessina B. Keglevich.

Tema: Andante con moto.

Composte e pubblicate nel 1799.

Il *Falstaff, ossia le tre burle*, era stato rappresentato nello stesso anno; e nello stesso anno Beethoven dedicava al Salieri, suo apprezzato maestro, le tre Sonate op. 12 (vedi).

N. 186

SETTE VARIAZIONI DEL QUARTETTO: « RAGAZZO MIO, VUOI TU DORMIRE TRANQUILLO » (KIND, WILLST DU RUHIG SCHLAFEN) DELL'OPERA: « IL SACRIFICIO INTERROTTO » (DAS UNTERBROCHENE OPFERFEST) DI P. WINTER, PER PIANO. IN FA MAGGIORE.

TEMA: ALLEGRETTO.

Pubblicate nel 1799. L'opera del Winter: *Il Sacrificio interrotto* era stata rappresentata il 14 giugno 1796. Il Lenz cita un'altra edizione dell'André a Offenbach, ch'egli considera come la prima, contenente, sullo stesso tema, le Variazioni di Beethoven e altre di P. C. Hoffmann. E prosegue:

Questa edizione è rara perchè in seguito furono ristampate soltanto le Variazioni di Beethoven. Esse non hanno nulla di notevole, ma il fatto che Beethoven abbia potuto partecipare a un simile pasticcio non è senza interesse.

N. 187

OTTO VARIAZIONI DEL TRIO: « TÄNDELN UND SCHERZEN » (TRASTULLI E SCHERZI) DELL'OPERA: « SOLIMAN ODER DIE DREY SULTANINNEN » (SOLIMANO OVVERO LE TRE SULTANINE) DI SÜSSMAYER, PER PIANO, IN FA MAGGIORE.

Dedicate alla Contessa von Browne.

Pubblicate nel dicembre 1799. L'opera *Solimano* era stata rappresentata a Vienna nel settembre.

In queste Variazioni Beethoven traduce graziosamente le parole: *scherzare e folleggiare* con le quali si inizia il canto (PROD'HOMME).

N. 188

SEI VARIAZIONI FACILISSIME SOPRA UN TEMA ORIGINALE, PER PIANO, IN SOL MAGGIORE.

TEMA: ANDANTE QUASI ALLEGRETTO.

Sono contemporanee all'op. 18, n. 2, risalgono, cioè, al 1799–1800, e furono pubblicate nel dicembre 1801.

N. 189

Sette Variazioni sul Tema: « God save the King », per piano, in do maggiore.

Pubblicate nel 1804.

N. 190

Cinque Variazioni sul tema: « Rule Britannia », per piano, in re maggiore.

Tema: Moderato.

Pubblicate nel 1804.

N. 191

Trentadue Variazioni, per piano, in do minore.

Tema: Allegretto.

Composte nel 1804. La « Gazzetta » di Lipsia scriveva nel 1804:

In queste Variazioni Beethoven segue la maniera più antica, soprattutto il vecchio metodo tedesco. Haendel ne ha composte di tal genere. Esse esigono un esecutore capace di serio sentimento.

E il Lenz:

Sono un vero prodigio di scienza armonica, ritmica, contrappuntistica, un brevetto dottrinario, un duro e aspro lavoro illuminato da lampi di genio.

Lo Specht:

Lapidarie variazioni di tragica gravità.

Citati questi giudizi, non posso fare a meno di rammentare che queste 32 Variazioni furono disprezzate proprio da chi meno dovremmo sospettare, e cioè da Beethoven in persona! Non solo egli non volle includerle nella serie numerata delle sue opere, ma Otto Jahn narra che Beethoven, avendo avuto occasione di ascoltarle eseguite da una pianista, non riuscì a ricordarsi dove le avesse udite e saputo che erano sue esclamò: « O Beethoven, che razza di asino sei! ». Se l'aneddoto è esatto, bisogna concludere che Beethoven fu asino nel darsi dell'asino.

N. 192

Otto Variazioni per piano sul tema: « Io ho soltanto una piccola capanna » (Ich hab' ein Kleines Hüttchen nur), in si bemolle maggiore.

Tema: Allegro.

Pubblicate nel 1831. L'opera di Gleim, che contiene il testo della canzone, apparve nel 1794.

N. 193

Germania's Wiedergeburt (La Rinascita della Germania) per basso solo, coro e orchestra, testo di Treitschke.

La cantata, eseguita a Vienna l'11 aprile 1814 per celebrare la prima occupazione di Parigi, era stata musicata con pezzi di varî compositori. (Hummel, Mozart, Weigl, Gyrowetz e Kanne). Beethoven compose il coro finale che ebbe tale successo da dover essere ripetuto ben sette volte. Fu poi pubblicato nella riduzione per piano, col titolo *Gute Nachricht* (*La buona novella*), a Vienna, giugno.

Testo originale (1).

Germania's Wiedergeburt.

Germania : Germania !
Wie stehst du jetzt im Glanze da !
Zwar zogen Nebel um dein Haupt,
Die alte Sonne schien geraubt,
Doch Gott der Herr ward hellend nah.
Preis ihm ! Heil dir, Germania !

(1) *Versione italiana:*

Rinascita della Germania.

Germania ! Germania !
Come splendida ora tu sei !
Nuvole passavan intorno al tuo capo,
rapito ci sembrò il vecchio sole,
ma il Signore Iddio ci ha assistito.
Sia lode a lui ! Salute a te, Germania !

Germania ! Germania !
Wie stehst du nen in Jugend da !
Zum zweyten Leben, frisch und schön,
Liess Alexander dich erstehn,
Als ihn die Newa scheiden sah.
Preis ihm ! Heil dir, Germania !

Germania ! Germania !
Wie stehst du jetzt gewaltig da !
Nennt deutscher Mund sich deutsch und frey,
Klingt Friedrich Wilhelm Dank dabey,
Ein Wall von Eisen stand er da,
Preis ihm ! Heil dir, Germania !

Germania ! Germania !
Wie stehn der Fürsten Schaaren da !
Von alter Zwietracht keine Spur,
Getreu den Banden der Natur,
So kommen sie von fern und nah.
Preis ihnen ! Heil, Germania !

Germania ! Germania !
Wie stehst du ewig dauernd da !
Was Sehnsucht einzeln still gedacht,

Germania ! Germania !
Come nuova tu sei nella tua gioventù !
A una seconda vita, fresca e bella,
ti ha fatto risorgere Alessandro,
quando la Neva lo vide partire.
Sia lode a lui ! Salute a te, Germania !

Germania ! Germania !
Come potente ora tu sei !
Ogni bocca tedesca si dice tedesca e libera
e vi aggiunge il suo grazie a Federico Guglielmo;
egli era come un baluardo d'acciaio.
Sia lode a lui ! Salute a te, Germania !

Germania ! Germania !
Come stanno le schiere dei principi !
Della vecchia discordia nessuna traccia;
fedeli ai vincoli della natura,
essi accorrono da presso e da lontano.
Sia lode a loro ! Salute a te, Germania !

Germania ! Germania !
Come eterna tu duri !
Ciò che pochi in silenzio avevan pensato,

Wer hat's zu Einen Ziel gebracht ?
Franz, – Kaiser Franz, – Victoria !
Preis ihm ! Heil dir, Germania !

N. 194

Es ist vollbracht (Consummatum est; Tutto è compiuto), per basso solo, coro e orchestra.

Finale della Cantata di Treitschke: *Die Ehrenpforte* (*Le porte della Gloria*) musicata da diversi musicisti ed eseguita a Vienna il 15 luglio 1815 per festeggiare la seconda entrata degli Alleati in Parigi. Gli altri brani musicali erano di Hummel, Weber, Weigl, Seyfried, Gyrowetz, Haendel, ecc.

Testo originale (1).

Es ist vollbracht.

Es ist vollbracht !
Zum Herrn hinauf drang unser Bethen.
Er hörte, was die Völker flehten,
Und hat gehüthet und gewacht.
Es ist vollbracht !

chi l'ha portato alla mèta ?
Francesco, – l'imperatore Francesco, – Vittoria !
Sia lode a lui ! Salute a te, Germania !

(1) *Versione italiana:*

Tutto è compiuto.

È compiuto !
Al Signore lassù sono giunte le nostre preghiere.
Egli udì ciò che imploravano i popoli,
ed ha protetto e vegliato.
È compiuto !

Es ist vollbracht !
Was frevelvoll der Höll' entkommen,
Zum zweytenmahl ist's weggenommen,
Geschleudert in die alte Nacht.
Es ist vollbracht !

Es ist vollbracht !
Im Raum von wenig bangen Tagen,
Das Werk, das keine Worte sagen.
Geschehen schon, eh' wir' s gedacht.
Es ist vollbracht !

Es ist vollbracht !
Der Fürsten treu Zusammenhalten,
Ihr ernstes, rechtes, frommes Walten,
Gab uns den Sieg, nächst Gottes Macht !
Est ist vollbracht !

N. 195

Canto funebre nella circostanza dei funerali di Beethoven, il 29 marzo 1827.

1. Miserere, Andante, in do minore. – 2. Amplius, poco Sostenuto, in la bemolle.

Col nome di *Equale* o *Eguale* si designava genericamente una composizione corale per voci dello stesso timbro, cioè *eguali*: tutte maschili o femminili. Riferito al campo strumentale, il termine mantiene il medesimo significato originario; è cioè come la trascrizione

---

È compiuto !
Il crimine evaso dall'inferno,
per la seconda volta è vinto,
precipitato nell'antica notte.
È compiuto !

È compiuto !
Nello spazio di poche angosciose giornate,
l'impresa, per cui non bastan parole,
È avvenuta, prima ancor che fosse pensata.
È compiuto !

È compiuto !
La fedele concordia dei principi,
il loro serio, giusto, pio governo
ci ha dato la vittoria, dopo la potenza di Dio !
È compiuto !

di musica vocale del suddetto tipo per adeguate categorie o gruppi di strumenti. Così nel nostro caso i quattro tromboni traducono strumentalmente un coro, immaginato per voci maschili. È da ricordare che i tromboni, poco usati ancora nell'orchestra normale dei tempi di Beethoven, avevano invece un impiego abbastanza frequente in cerimonie pubbliche d'una certa solennità, specialmente religiose (funzioni, processioni, cortei funebri), alle quali davano in un certo senso il *tono* colle loro sonorità nobili e maestose, molto spesso anche sostenendo o accompagnando le voci.

I tre Equali in oggetto furono composti nell'anno 1812 durante un soggiorno di Beethoven a Linz, per invito del maestro di cappella del duomo Francesco Saverio Glöggl, sul modello di quelli che venivano ivi comunemente eseguiti durante gli accompagnamenti funebri. Il manoscritto porta la data del 2 novembre 1812 (giorno dei morti) nel quale essi furono presumibilmente eseguiti la prima volta.

Sulla musica del primo e secondo fu poi composto, dal direttore d'orchestra Ignazio Seyfried, un *Miserere* per quattro voci maschili, che venne cantato durante il trasporto funebre di Beethoven il 29 marzo 1827 (1).

È alquanto curioso che il Nottebohm abbia intitolato *Canto funebre . . . per i funerali di B.* questo pezzo che Beethoven stesso aveva composto nel 1812 e non per i propri funerali. L'autentico titolo dovrebbe essere: *Tre Equali.*

N. 196

Cantata per la morte dell'Imperatore Giuseppe II, testo di Severino Averdonck.

La morte dell'Imperatore Giuseppe II, fratello dell'Elettore di Colonia, avvenuta il 20 febbraio 1790, giunse a Bonn il 24. La Lesegesellschaft di Bonn ne fissò la commemorazione per il 19 marzo. Il poema fu composto da Severino Averdonck, fratello della cantante allieva del padre di Beethoven, Giovanni, e la musica dal Nostro, il quale scrisse con essa la sua prima importante opera per canto e orchestra. Se non che l'esecuzione non ebbe luogo per cause varie,

(1) Dal programma del « Terzo Concerto del ciclo beethoveniano » in Roma, 13 marzo 1942 (Roma, Sansaini 1942).

tra le quali le difficoltà di esecuzione addotte dagli artisti che dovevano eseguire le parti degli strumenti a fiato. Sei mesi dopo le stesse difficoltà impedirono l'esecuzione progettata durante il festival di *Mergentheim*. Beethoven rifiutò di eseguire i cambiamenti che gli venivano chiesti, e la cantata restò inedita per un secolo. La prima audizione ebbe luogo a Vienna nel 1884 !

È anche opportuno aggiungere che la Cantata fu mostrata da Beethoven a Haydn, che la elogiò, incoraggiando il giovane autore.

Questa Cantata e la seguente sono molto importanti nella storia del periodo di formazione del genio di Beethoven. Brahms la giudica beethoveniana « dal principio alla fine: non si potrebbe attribuirla ad alcun altro, anche se il suo nome non apparisse nel titolo». E prosegue:

Il primo coro della lamentazione è già del puro Beethoven, non una nota, non una parola ce ne fanno dubitare. Già noi udiamo nell'aria: « Allora salirono gli uomini alla luce» il magnifico tema in fa maggiore della fine del *Fidelio*. Molti Maestri hanno utilizzato due volte la stessa idea, ma qui la cosa mi incanta, in quanto esprime il senso delle parole, tanto profondamente ed elegantemente quanto più tardi, allorchè egli compose il Cantico dei Cantici dell'amore di una donna – e anche della sua liberazione.

Il Prod'homme, facendo eco a Brahms, rileva che Beethoven trasse da essa alcuni spunti musicali per il *Fidelio*, tra i quali il motivo della scena della prigione, e aggiunge che assistiamo qui alla genesi, nello spirito e nella tecnica, della Sinfonia beethoveniana.

Testo tedesco (1).

Coro.

Tod, stöhnt es durch die öde Nacht,
Felsen weinet es wieder !
Und ihr Wogen des Meeres,

---

(1) *Versione italiana*:

Coro.

Morte è il gemito nella notte deserta,
o rupi, riecheggiate il pianto !
e voi onde del mare

Heulet es durch eure Tiefen:
Joseph der Grosse ist todt!
Joseph der Vater unsterblicher Thaten ist todt!

Recitativo.

Ein Ungeheuer, sein Name Fanatismus,
stieg aus den Tiefen der Hölle,
dehnte sich zwischen Erd' und Sonne,
und es ward Nacht!

Aria.

Da kam Joseph mit Gottes Stärke,
riss das tobende Ungeheuer weg, zwischen Erd' und Himmel
und trat ihm auf's Haupt.

Aria con Coro.

Da stiegen die Menschen an's Licht.
Da drehte sich glücklicher die Erd' um die Sonne,
Und die Sonne wärmte mit Strahlen der Gottheit!

urlatelo nelle vostre profondità:
Giuseppe il Grande è morto,
Giuseppe, il padre d'immortali gesta è morto!

Recitativo.

Un mostro, Fanatismo il suo nome,
emerse dalle profondità dell'inferno,
si appiattì tra la terra e il sole,
e fu notte!

Aria.

Allora venne Giuseppe con la forza di Dio,
sconfisse il mostro furente, tra la terra e il sole,
e calpestò la sua testa.

Aria con coro.

Allora salirono gli uomini alla luce
e più felice la terra intorno al sole volse
e il sole ci scaldò con suoi raggi divini!

Recitativo.

Er schläft von den Sorgen seiner Welten entladen,
Still ist die Nacht, nur ein schauerndes Lüftchen
Weht wie Grabes Hauch mir an die Wange.
Wessen unsterbliche Seele Du seist, Lüftchen, wehe leiser!
Hier liegt Joseph im Grabe und schlummert im friedlichen Schlafe
Entgegen dem Tage der Vergeltung, wo du glückliches Grab
Ihn zu ewigen Kronen gebierst.

Aria.

Hier schlummert seinen stillen Frieden
Der grosse Dulder, der hinieden
Kein Röschen ohne Wunde brach,
Der unter seinem vollen Herzen
Das Wohl der Menschheit unter Schmerzen
Bis an sein Lebensende trug.

N. 196 *bis*

Cantata per l'assunzione dell'Imperatore Leopoldo II, testo di Severino Averdonck.

Composta nel 1790. L'Imperatore Leopoldo II succedette nel trono a Giuseppe II il 30 settembre 1790, e fu incoronato il 9 ottobre.

Recitativo.

Egli dorme sciolto dal peso dei dolori del suo mondo,
quieta è la notte, solo un soffio che dà i brividi,
spira come aura sepolcrale sulla mia guancia.
Di chiunque l'immortale anima sei, o soffio, spira lieve!
Qui giace Giuseppe nella tomba, e dorme il suo placido sonno
in attesa del giorno del Giudizio quando tu, tomba fortunata,
ad eterne corone lo porgerai.

Aria.

Qui dorme il suo sonno sereno
il grande Paziente, che quaggiù
nessuna rosellina senza ferita colse,
che sotto il suo gran cuore
il bene dell'umanità dolorante
fino alla morte portò.

N. 197

Gesang der Mönche (Canto dei Monaci) nel « Guglielmo Tell » di Schiller, per tre voci maschili.

Composto nella circostanza della morte di Wenzel Krumpholz, 3 maggio 1817. Pubblicato nel giugno 1839.

Testo originale:

Gesang der Mönche.

Rasch tritt der Tod den Menschen an,
Es ist ihm keine Frist gegeben;
Es stürzt ihn mitten in der Bahn,
Es reisst ihn fort vom vollen Leben.
Bereitet oder nicht, zu gehen,
Er muss vor seinen Richter stehen!

(Dal *Wilhelm Tell*).

Versione italiana:

Canto dei monaci.

Rapida coglie l'uomo la morte,
non gli consente proroga alcuna:
lo abbatte a mezzo della via
lo strappa dal pieno della vita.
Pronto o no, ad andare,
davanti al suo giudice ei deve comparire!

(Dal *Guglielmo Tell*).

N. 198

O Hoffnung (O Speranza), Composizione per l'Arciduca Rodolfo, per una voce e pianoforte.

Data incerta; circa 1818.

N. 199

Cantata « Lobkowitz » (Lobkowitz-Kantate), per soprano, coro e piano.

Composta nel 1816 in onore del principe Lobkowitz.

N. 200

Graf, Graf, liebster Graf, divertimento musicale.

Il Grove la intitola Cantata, rivolta al Conte Maurizio Lichnowsky. Ma il Thayer la definisce « Divertimento musicale» e la fa derivare dalla lettera indirizzata a von Zmeskall il 13 novembre 1802. Testo:

Carissimo, vittorioso e pur talvolta Conte infedele. Spero che lei abbia riposato bene, carissimo e simpaticissimo Conte!
— O dilettissimo, unico Conte!
— Più caro fra tutti, straordinarissimo Conte!

Da ripetersi a piacere.

Innegabilmente questo «divertimento» è registrato negli epistolari al nome dello Zmeskall e non mi spiego come il Grove lo abbia considerato rivolto al Lichnowsky. Debbo, tuttavia, osservare che Graf significa Conte e che mentre tale era il Lichnowsky, lo Zmeskall, invece, era barone.

N. 201

Canone per l'arrivo del sig. Schlesinger a Berlino (1).

Parole: *Glaube und Hoffe*! È lo stesso canone che porta il N. 272, n. 3 (Vedi).

(1) Non è inutile portare a conoscenza dei lettori non tecnici che il Canone è un componimento musicale in cui le diverse parti si fanno sentire successivamente, imitando ciascuna la parte precedente in modo non interrotto. Vi sono Canoni a due tre, quattro e più voci. Beethoven amò questo genere di composizione, e, quasi sempre a tono scherzoso, ne inserì nelle proprie lettere agli amici. Siccome ricorrerà anche il termine: *Räthsel-Kanon*, aggiungo che si chiama *Canone enimmistico* o *Canone indovinello*, quello nel quale non si indica l'entrata delle voci. L'enimma consiste nello scoprire il luogo ed il modo di queste entrate. Inoltre, il canone è *finito* quando termina in un dato punto con una cadenza o coda; è *infinito* quando si può tornar da capo a piacere.

N. 202

Musiche per il dramma « Leonore Prohaska » di Fr. Duncker.

1. Krieger-chor. – 2. Romanze. – 3. Melodram. – 4. Trauermarsch.

Composte nel 1816. Il Curzon segnala la « dolce romanza con accompagnamento di arpa ».

Sull'origine di queste musiche ci ha lasciato le seguenti notizie Fanny Giannattasio del Rio (figlia del padrone della pensione nella quale Beethoven collocò il nipote Carlo) nelle memorie pubblicate nel 1857:

Nel 1815, durante il Congresso di Vienna, Duncker, allora segretario privato del gabinetto del Re di Prussia, grande amatore di musica, e che venerava Beethoven, abitava da noi. Egli aveva scritto una tragedia intitolata: *Leonora Prohaska*, per la quale Beethoven doveva comporre, e compose in realtà, alcuni pezzi: un coro di cacciatori, poco sviluppato ma mirabile, una romanza e alcune righe con accompagnamento d'armonica, un melodramma. Il poeta gli fece anche strumentare la grandiosa marcia funebre della sonata op. 26. Mia sorella ed io chiedemmo al Duncker perchè non gli aveva fatto comporre una nuova marcia; ma egli riteneva che non se ne potesse udire una più bella . . . L'opera non fu rappresentata per l'essenziale ragione che il momento nel quale essa avrebbe suscitato un interesse generale era già trascorso. Duncker aveva frequenti colloqui col compositore, il quale non era mai soddisfatto delle parole del coro dei cacciatori e non lo fu sino alla fine, perchè desiderava che l'accento cadesse sull'ultima sillaba.

N. 203

Canone a 5: Falstafferel.

Canone scherzoso rivolto al caro violinista Ignazio Schuppanzigh al quale, per la sua somiglianza fisica col personaggio shakespeariano, era stato affibbiato il nomignolo di *Mylord Falstaff*. Pubblicato in « Die Musik », 2° anno, part. 13.

N. 204

« Im Arm der Liebe », Canone a tre voci, testo di Ueltzen.

Composto nel 1795 sulle stesse parole del Lied op. 52, n. 3.

N. 205

An Maelzel (Ta, ta ta), Canone a quattro voci.

Questo *Ta ta ta* è da prendere in ischerzo soltanto . . . in un primo tempo. Beethoven lo improvvisò durante una cena in una birreria per festeggiare l'amico Maelzel, inventore del Metronomo, di cui si è parlato all'op. 91, ma più tardi egli lo tradusse in orchestra, facendolo diventare niente meno che l'*Allegretto scherzando* dell'Ottava Sinfonia. Scrive, infatti, lo Schindler:

Dal Canone *Ta, ta, ta* è risultato l'Allegretto della Sinfonia in fa, il cui motivo è ricavato dalla prima parte del Canto. In testa si trova il movimento del Metronomo che è lo stesso dell'Allegretto. Le parole comiche sono destinate ad imitare i battiti del bilanciere (ta, ta, ta, ta).

Dal Quaderno di conversazione del 1824 risulta che lo stesso Schindler così rievocava a Beethoven l'origine del Canone:

Giungo al secondo tempo dell'ottava sinfonia, il *ta ta ta ta* del Canone su Maelzel. Fu ben divertente quella serata nella quale lo cantammo a Canone alla birreria del Cammello. Maelzel cantava da basso, io da soprano. Credo che fosse alla fine del dicembre 1817, l'epoca nella quale osavo presentarmi spesso a Vostra Maestà, Ero ancora giovane, allora, ma molto audace, nevvero?

N. 206

« Kurz ist der Schmerz », Canone a tre voci, testo di Schiller.

Scritto per « il sig. Naue per ricordo di L. v. Beethoven». Pubblicato nel novembre 1813. Ecco il testo, tratto dalla scena finale della *Pulcella d'Orleans* di F. Schiller:

Testo tedesco :	*Versione italiana :*
Kurz ist der Schmerz und ewig ist die Freude.	Breve il dolore ed eterna la gioia.

N. 207

« Kurz, kurz, kurz, ist der Schmerz », Canone.

Composto per Spohr in Vienna il 3 marzo 1815.

N. 208

Das Schweigen (Il silenzio), Räthsel-Kanon, testo di Herder.

Composto verso la fine del 1815, pubblicato il 6 marzo 1817. Il testo è tratto dalla *Raccolta di fiori d'oriente* di Herder. Parole iniziali: *Lerne schweigen, o Freud.* Vedi il n. seguente.

Ecco il testo originale di Herder:

Das Schweigen.	Il silenzio.
Lerne schweigen, o Freund. Dem Silber gleichet die Rede, aber zu rechter Zeit schweigen ist lauteres Gold.	Impara il silenzio, o amico. Somiglia la parola all'argento, ma a suo tempo il silenzio è puro oro.

N. 209

Das Reden (Rede, rede, rede), Canone a tre voci.

Composto nel 1815. Scritto, col Canone precedente (N. 208) nell'album di Ch. Neate a Vienna, il 24 gennaio 1816. Nel Catalogo Nottebohm l'ordine di questo canone e del precedente è invertito: il 208 porta il n. 6 e il 209 il n. 5.

N. 210

Glück, Glück, zum neuen Jahr (Felicità, felicità per l'anno nuovo) Canone a tre voci.

Secondo Al. Fuchs sarebbe stato composto per la Contessa Erdödy nell'ultimo giorno dell'anno 1819, a Vienna.

N. 211

«Alles Gute! Alles Schöne» (Tutto buono, tutto bello), Canone a quattro voci.

Dedicato all'Arciduca Rodolfo, « dal suo ubbidiente servitore L. v. B. il 1° gennaio 1820».

N. 212

« Hoffmann, Hoffmann », Canone a due voci.

Secondo il Thayer, fu composto nel 1820. Si riferisce al compositore viennese Gioacchino Hoffmann. Pubblicato in « Caecilia » aprile 1825.

N. 213

« O Tobias », Canone a tre voci.

Da una lettera scritta a Tobia Haslinger, in data di Baden, 10 settembre 1921. Pubblicato nella « Leipz. allg. musik. Zeitung » del 1863. Ecco la parte sostanziale della gustosissima lettera:

Ottimissimo ! Ieri quando mi trovavo in carrozza su la strada di Vienna, fui preso dal sonno perchè (causa l'alzarmi così presto) non dormo quasi mai abbastanza. Ora, mentre sonnecchiavo sognai di viaggiare lontano, nientemeno che in Siria, nientemeno che in India, eppoi indietro, nientemeno che in Arabia, finalmente andai a Gerusalemme. La città santa mi destò il pensiero dei Libri sacri; nessuna maraviglia se mi venne in mente anche l'Uomo Tobia e naturalmente dovette venirmi in mente anche il nostro Tobiasserl e Pertobiasser; allora durante il sogno del mio viaggio pensai anche questo Cànone: « O Tobia Dominus Haslinger, o Tobias ».

Ma appena mi destai il Cànone era sparito e non volle venirmi più nulla in mente. Però l'altro giorno quando venni qui con lo stesso veicolo (di un povero musicante austriaco) e desto continuai il sogno del viaggio, ecco che, secondo la legge della associazione delle idee, lo stesso Cànone ritornò, lo tenni ben saldo nel pensiero come una volta Menelao tenne Proteo e gli permisi soltanto di trasformarsi in tre voci.

N. 214

« Das Göttliche » (Edel sei der Mensch), Canone a sei voci, testo di Goethe.

Pubblicato come appendice alla « Wiener Zeitschrift für Kunst » del 21 giugno 1823 con la testata: *Canone a sei voci di L. v. B. Parole dalla poesia: « Il divino» di Goethe.*

Testo originale:

Das Göttliche.

Edel sei der Mensch,
Hülfreich und gut!
Denn das allein
Unterscheidet ihn
Von allen Wesen,
Die wir kennen.

Heil den unbekannten
Höhern Wesen,
Die wir ahnen!
Ihnen gleiche der Mensch;
Sein Beispiel lehr 'uns
Jene glauben.

Denn unfühlend
Ist die Natur:
Es leuchtet die Sonne
Ueber Bös' und Gute,
Und dem Verbrecher
Glänzen, wie dem Besten,
Der Mond und die Sterne.

Wind und Ströme,
Donner und Hagel
Rauschen ihren Weg,
Und ergreifen,
Vorübereilend,
Einen um den Andern.

Auch so das Glück
Tappt unter die Menge,
Fasst bald des Knaben
Lockige Unschuld,
Bald auch den kahlen
Schuldigen Scheitel.

Nach ewigen, ehrnen.
Grossen Gesetzen
Müssen wir Alle
Unseres Daseins
Kreise vollenden.

Nur allein der Mensch
Vermag das Unmögliche;
Er unterscheidet,
Wählet und richtet;
Er kann dem Augenblick
Dauer verleihen.

Versione italiana:

Il Divino.

Sia nobile l'uomo,
soccorrevole e buono!
Perchè questo soltanto
lo distingue
da tutti gli esseri
a noi noti.

Benedetti gli ignoti
Esseri supremi
che intravvediamo!
A loro sia simile l'uomo;
il suo esempio ci insegni
a creder in quelli.

Perchè insensibile
è la natura:
risplende il sole
su buoni e malvagi,
e pel delinquente
come pel migliore
rilucon la luna e le stelle.

Il vento ed i fiumi,
il tuono e la grandine
rumoreggian sulla loro strada.
e trascinano, via
precipitando,
l'uno o l'altro.

E pure la fortuna
brancica tra la folla,
afferra or del fanciullo
la ricciuta innocenza,
ora la calva
cervice colpevole.

Eterne, bronzee,
grandi leggi seguendo.
dobbiamo tutti
della nostra esistenza
compiere il ciclo.

Ma solo l'uomo
può l'impossibile:
ei distingue,
sceglie e giudica;
ei può conferire
durata all'istante.

Er allein darf
Den Guten lohnen,
Den Bösen strafen,
Heilen und retten,
Alles Irrende, Schweifende
Nützlich verbinden.

Und wir verehren
Die Unsterblichen.
Als wären sie Menschen,
Thäten im Grossen,
Was der Beste im Kleinen
Thut oder möchte.

Der edle Mensch
Sei hülfreich und gut!
Unermüdet schaff' er
Das Nützliche, Rechte,
Sei uns ein Vorbild
Jener geahneten Wesen!

Ei solo può
premiare il buono
punire il malvagio,
guarire e salvare,
utilmente congiungere
quanto erra e devia.

E noi veneriamo
gli immortali
come se fossero uomini,
come se facessero in grande
quanto in piccolo fa il migliore
o fare vorrebbe.

Il nobile uomo
sia soccorrevole e buono!
Instancabile crei
l'utile e il giusto
ci sia un preannuncio
di quegli Esseri intuiti!

N. 215

« Schwenke dich », Canone a quattro voci.

Composto nel novembre 1824 *per il sig. Schwenke di Amburgo.* Pubblicato in « Caecilia », aprile 1825.

N. 216

« Kühl, nicht lau », Canone a tre voci.

Federico Kuhlau (1786–1832) primo violino del Re di Danimarca trovandosi, nel settembre 1825, in Austria, non volle lasciar Vienna senza conoscere Beethoven. Allora Tobia Haslinger, organizzò a Baden, residenza estiva del Maestro, un'adunata alla quale parteciparono, oltre Beethoven, Sellner, professore al Conservatorio Nazionale, Corrado Graf, fabbricante di pianoforti della Corte e Holz amico di Beethoven. A Baden tutti gli intervenuti furono trascinati da Beethoven in una vertiginosa passeggiata che si chiuse con una meravigliosa colazione a Helenenthal. Corse molto vino e la giornata si chiuse con

un canone di Kuhlau sul nome di Bach e con un gioioso *impromptu* di Beethoven, il quale, nel giorno seguente, pensando che forse il suo onorevole collega era rimasto impressionato dai suoi scherzi, gli scrisse qualche riga di scusa, trascrivendogli con esattezza il canone. Tale lettera porta la data di Baden, 3 settembre 1825. Il grazioso canone gioca sulla parola *Kühl* che in tedesco significa *freddo* e *lau* che significa tiepido. . . . *Freddo non è caldo, non è caldo, freddo non è caldo, freddo caldo non è caldo*, e così di seguito ! (Vedi anche il Quaderno di conversazione del settembre 1825).

N. 217

Abbé Stadler (Signor Abate), Canone a tre voci.

Indirizzato all'Abate Max. Stadler.

N. 218

Ewig dein (Sempre tuo), Canone a tre voci.

Si suppone composto per il barone Pasqualati. Pubblicato nella « Leipz. allg. musik. Zeitung» del 1863.

N. 219

Ich bitt' dich (Ti prego), Canone a tre voci.

Da una copia risulta *dedicato al signore illustrissimo Hauscha dal suo servo L. v. B.*

N. 220

Glück zum neuen Jahr (Auguri per il nuovo anno), Canone a quattro voci, testo di Goethe.

Fa parte dell'opuscolo, pubblicato nel maggio 1816: « Canzoni di Goethe e Matthisson musicate da L. v. B. col relativo Canone di capodanno a quattro voci, Vienna e Pest, Libreria artistica di Riedl ».

N. 221

Si non per portas (Räthselkanon).

Da una lettera a M. Schlesinger, in data di Vienna, 28 settembre 1825.

N. 222

Souvenir pour Monsieur S. M. de Boyer, Canone in 8ª.

Il 2 agosto 1825 Beethoven, mentre villeggiava a Baden fu visitato da un ammiratore olandese, del cui colloquio abbiamo traccia nei Quaderni di conversazione. Nel congedarlo Beethoven gli donò il Canone oggi registrato a questo N. 222. Si noti che il Maestro trascriveva inesattamente il cognome: non de Boyer, ma de Boer.

N. 223

Canzoni irlandesi.

Per l'origine di queste Canzoni irlandesi (1810–1815) vedi il cenno alle Canzoni scozzesi dell'op. 108.

Di questa vasta raccolta di Canzoni, le irlandesi sono, secondo il Curzon, le meno interessanti: hanno un grazioso accento dolce e malinconico, ma poco variato. Esse sono divise in tre fascicoli di 25, 20 e 12, più cinque che fanno parte di una piccola serie di 12 di varî paesi.

Furono pubblicate dal 1814 al 1816.

1° Fascicolo: 25 Canzoni irlandesi.

1. The return to Ulster.
   Larghetto affettuoso.
2. Sweet power of song.
   Andantino.
3. Once more I hail thee.
   Andante espressivo amoroso.
4. The morning air plays on my face.
   Allegretto grazioso.
5. On the Massacre of Glencoe.
6. What shall I do.
   Allegretto affettuoso.
7. His boat comes on the sunny tide.
   Andante affettuoso.
8. Come draw me round.
   Allegretto piuttosto vivace.

9. The Soldiers's Dream.
ANDANTE ESPRESSIVO ASSAI AMOROSO.
10. The Deserter.
ANDANTINO CON MOTO.
11. Bei Zurückgabe eines Ringes.
ANDANTE AAFFETTUOSO.
12. English Bull.
ALLEGRETTO PIUTTOSTO VIVACE.
13. Am Strande.
ALLEGRETTO AMOROSO E GRAZIOSO.
14. Dermot und Shelah.
ALLEGRETTO SCHERZANDO.
15. Let brainspinning swains.
ALLEGRETTO SCHERZANDO.
16. Hide not thy anguish.
ANDANTINO AMOROSO.
17. In vain to this desert.
ANDANTE ESPRESSIVO.
18. They bid me slight my Dermot.
ALLEGRETTO SCHERZOSO.
19. Wife, Children and Friends.
ALLEGRETTO.
20. Farewell bliss.
ANDANTE CON MOLTA ESPRESSIONE.
21. Morning a cruel turmoiler is.
VIVACE SCHERZANDO.
22. From Garyone, my happy home.
ALLEGRETTO AMOROSO.
23. The wandering Gypsy.
ALLEGRETTO PIUTTOSTO VIVACE.
24. The Traugh Welcome.
ALLEGRETTO SCHERZANDO.
25. Oh harp of Erin.
ANDANTINO SEMPLICE ESPRESSIVO.

N. 224

2° FASCICOLO: 20 CANZONI IRLANDESI.

1. When Eve's last rays.
ANDANTE CON MOLTA ESPRESSIONE.
2. No riches from his scanty store.
AMOROSO CON MOTO.
3. The British Light Dragoons.
VIVACE SCHERZANDO.
4. Since Greybeards inform us.
ALLEGRETTO SCHERZANDO.
5. I dream'd I lay where flowers were springing.
ANDANTINO.
6. Sad and luckless was the season.
ANDANTE AFFETTUOSO.
7. O soothe me, my lyre.
ANDANTINO GRAZIOSO.
8. Norah of Balamagairy.
ALLEGRETTO.
9. The kiss, dear maid, thy lip has left.
ANDANTE AMOROSO.
10. The hapless Soldier.
ANDANTE CON MOTO.
11. Erinnerung.
ANDANTINO AMOROSO.
12. I'll praise the saints with early song.
ANDANTINO.
13. Sunshine.
ALLEGRETTO GRAZIOSO.
14. Paddy O'Rafferty.
ALLEGRETTO SCHERZANDO.
15. Tis but in vain.
ANDANTE AMOROSO. LANGUIDAMENTE.
16. O might I but my Patrik love.
ANDANTINO AMOROSO.
17. Come, Darby dear, easy, be easy.
ALLEGRETTO PIUTTOSTO VIVACE.
18. No more, my Mary, I sigh.
ANDANTINO AMOROSO CON MOLTA ESPRESSIONE.
19. Judy, lovely, matchless creature.
ANDANTE AMOROSO.
20. Thy ship must sail.
ANDANTE CON ESPRESSIONE.

N. 225

3° Fascicolo: 12 Canzoni Irlandesi.

1. The Elfin Fairies.
   Vivace.
2. Oh harp of Erin.
   Andantino.
3. The Farewell Song.
   Andantino con espressione.
4. Irish Blut.
   Vivace scherzando.
5. Die Verlockung.
   Andante con espressione.
6. Put round the bright wine.
   Allegretto quasi vivace.
7. From Garyone, my happy home.
   Allegretto amoroso.
8. Save me from the grave (1).
   Allegretto molto grazioso.
9. Das verliebte Mädchen.
   Andante amoroso.
10. The Hero may perish.
    Andante con moto.
11. The Soldier in a foreign land.
    Andantino.
12. He promis'd me at parting.
    Allegretto.

N. 226

Canzoni Gallesi.

Fascicolo unico: 26 Canzoni Gallesi.

Composte nel 1812-14, pubblicate nel 1817.

1. Sion, the son of Evan.
   Maestoso e con molto spirito.
2. The Monks of Bangor's march.
   Maestoso.
3. The cottage maid.
   Andantino quasi Allegretto.
4. Love without hope.
   Andante espressivo.
5. The golden Robe.
   Allegretto.
6. The fair maids of Mona.
   Andante espressivo.
7. Oh let the night my blushes hide.
   Andante quasi Allegretto.
8. Farewell, farewell, thou noisy town.
   Allegretto con anima.
9. To the Aeolian Harp.
   Andante espressivo.
10. Ned Pugh's Farewell.
    Andante con moto.
11. Merch Megan.
    Allegretto
12. (Air de la chasse).
    Allegretto spiritoso.
13. Helpless woman.
    Andantino con moto.
14. The dream.
    Andantino.

---

(1) Il testo di questa canzone porta una nota in francese che riproduco nell'ortografia originale: *Voilà comme on ne doit pas avoir peur pour l'espression le sons le plus étrangers dans melodie, puisque on trouvera surement une harmonie naturelle pour cela.*

15. When mortals all to.
ANDANTE AFFETTUOSO.
16. The Damsels of Cardigan.
ALLEGRETTO.
17. The Dairy-House.
ALLEGRETTO PIUTTOSTO VIVACE.
18. Sweet Richard.
ANDANTE AFFETTUOSO.
19. The Vale of Clwyd.
ANDANTE LAMENTABILE.
20. To the Blackbird.
ANDANTINO PIUTTOSTO ALLEGRETTO.
21. Cupid's Kindness.
VIVACE E SCHERZOSO.
22. Constancy.
ANDANTE.
23. The old strain.
ANDANTE.
24. Three hundred Pounds.
ALLEGRETTO PIUTTOSTO VIVACE.
25. The parting kiss.
ANDANTE.
26. Good Night.
VIVACE SCHERZANDO.

N. 227

12 CANZONI SCOZZESI.

Vedi per queste Canzoni, l'op. 108.

1. The banner of Buccleuch.
ANDANTINO QUASI ALLEGRETTO.
2. Duncan Grey.
ALLEGRETTO.
3. Up! quit thy bower.
ALLEGRETTO SPIRITOSO.
4. Schäferlied.
ANDANTINO QUASI ALLEGRETTO.
5. Cease your funning.
ANDANTINO QUASI ALLEGRETTO.
6. Highland Harry.
ALLEGRETTO SPIRITOSO.
7. Polly Stewart.
ANDANTE PIUTTOSTO ALLEGRETTO.
8. Womankind.
ANDANTINO ESPRESSIVO ASSAI.
9. Lochnagar.
ANDANTINO AFFETTUOSO.
10. Glencoe.
ANDANTE ESPRESSIVO.
11. Auld Lang-Syne.
ALLEGRETTO.
12. The Quaker's Wife.
ANDANTINO CON MOTO.

N. 228

12 CANZONI POPOLARI DI VARII PAESI.

Composte nel 1815, pubblicate dal 1816 al 1831. Da notare la 4ª che è un Canto popolare siciliano trascritto a tre voci, e la 12ª che è una Canzone di gondoliere veneziano.

1. God save the King!
MAESTOSO CON MOLTO SPIRITO.
2. The Soldier.
MAESTOSO RISOLUTO ED EROICO.
3. Schottisches Volkslied.
ALLEGRETTO CON ANIMA.
4. O sanctissima!
ANDANTE CON MOTO, MA CON PIETÀ.
5. The miller af Dee.
ALLEGRETTO CON BRIO.
6. Unsern Helden.
ALLA MARCIA.

7. Robin Adair.
   Andante amoroso.
8. Irische Volkweise.
   Allegretto, piuttosto scherzando.
9. Highlander's Lament.
   Espressivo.
10. Sir Johnie Cope.
    Marcia. Allegretto spiritoso e semplice.
11. The wandering Minstrel.
    Andantino quasi Allegretto.
12. La gondoletta.
    Allegretto scherzando.

N. 229

Schilderung eines Mädchens (Ritratto di giovinetta), Lied.

Tempo giusto.

Pubblicato a Speyer in una *Blumenlese für Klavierliebhaber* per l'anno 1783 con l'indicazione dell'età dell'autore: 11 anni. Osserva il Curzon che la composizione ha ancora la forma degli antichi *Lieder*, perchè la parte del canto non è staccata da quella del piano.

N. 230

An einen Säugling (A un neonato), testo di Wirths.

Arioso.

Pubblicato nella *Neue Blumenlese*, ecc. per il 1784.

N. 231

Abschiedsgesang an Wien's Bürger (Canto d'addio ai cittadini di Vienna), testo di Friedelberg.

Entschlossen und feurig.

Pubblicato nel 1796. Titolo completo: *Canto d'addio ai cittadini di Vienna, alla partenza della Divisione delle Bandiere del Corpo dei Volontari viennesi, di Friedelberg, musicato da L. v. B. Dedicato al Comandante del Corpo, Maggiore di Cavalleria von Kövesdy dall'autore. Vienna il 15 novembre 1796.*

N. 232

Kriegslied der Oesterreicher (Canto di guerra degli Austriaci), testo di Friedelberg.

Entschlossen und feurig.

Con coro. Pubblicato nel 1797. Nel titolo è precisata la data: 14 aprile 1797.

N. 233

Der freie Mann (L'uomo libero), testo di Pfeffel.

Moderato (con Coro).

Composto nel 1790, rielaborato nel 1795. Pubblicato nel 1806 presso Simrock in Bonn con un altro testo redatto da Wegeler. Più tardi, nel 1808, apparve col testo primitivo, insieme con l'op. 75, n. 2 e col *Canto del Sacrifizio* (N. 234), in un fascicolo intitolato: *Tre canzoni tedesche con accompagnamento di pianoforte.*

N. 234

Opferlied (Canto del Sacrificio), testo di Matthisson, per canto e piano.

Langsam und feierlich.

È la prima redazione musicale di questo canto, composta nel 1795 pubblicata nel 1808 con l'op. 75, n. 2 e col N. 233. Nella sua lettera al Wegeler, in data 2 maggio 1810, Beethoven scriveva:

Mi si dice che nella vostra loggia massonica cantate un mio canto, probabilmente in mi magg., che io stesso non possiedo. Ti prego mandarmelo, promettendoti di ricambiartelo in altra guisa al triplo e al quadruplo.

Il Wegeler commenta:

Beethoven sbagliava; non si trattava di un canto originale da lui composto e non più posseduto, ma di un nuovo testo da me sostituito a quello del Matthisson: *Carto del Sacrificio.*

Giudizio del Curzon:

Canto all'antica, larga e bella pagina un po' nello stile del coro dei Sacerdoti di Iside del *Flauto magico* di Mozart.

Vedi op. 121-*b* e N. 258.

N. 235

Zärtliche Liebe (Tenero amore), testo di Herrosee.

Andante.

Composto nel 1803.

Di una semplicità piena di grazia (Curzon).

Le parole iniziali in molte edizioni vengono date come titolo: *Ich liebe dich.*

Testo originale: (1)

Zartliche Liebe.

Ich liebe dich, so wie du mich,
Am Abend und am Morgen,
Noch war kein Tag wo du und ich
Nicht teilten unsre Sorgen.

Auch waren sie für dich und mich
Geteilt leicht zu ertragen;
Du tröstetest in Kummer mich,
Ich weint' in deine Klagen.

Drum Gottes Segen über dir
Du meines Lebens Freude,
Gott schütze dich, erhalt dich mir
Schütz' und erhalt uns beide,

Gott schütze dich, erhalt dich mir,
Schutz' und erhalt uns beide,
Erhalt, erhalt uns beide.

---

(1) *Versione italiana:*

Tenero Amore.

Io t'amo come tu mi ami, di sera e di mattina. Non vi fu mai un giorno in cui non dividessimo le nostre pene.

Divise fra te e me esse furono ancor più facili a sopportare. Tu confortasti me nelle mie pene; io piansi nei tuoi lamenti.

La benedizione di Dio scenda, perciò, su te, tu gioia della mia vita;

Dio ti protegga; Dio ti conservi a me; ci protegga e ci conservi entrambi.

N. 236

La Partenza, testo di Metastasio.

Affettuoso.

Composta verso il 1798, ma pubblicata nel 1803, col *Lied* precedente di stile settecentesco, assai graziosa.

Il testo è costituito dalle prime due strofe della famosa canzonetta *La Partenza*, scritta dal Metastasio nel 1746:

Ecco quel fiero istante:
Nice, mia Nice, addio,
Come vivrò, ben mio,
Così lontan da te?

Io vivrò sempre in pene,
Io non avrò più bene;
E tu chi sa se mai
Ti sovverrai di me!

Per questa e altre musiche su versi del Metastasio vedi all'op. 82.

N. 237

Der Wachtelschlag (Il Canto della Quaglia), testo di Sauter.

Larghetto.

Composto verso il 1800, pubblicato nel 1804.

Bella e importante, molto pittoresca e variata, di purissimo sentimento, nella quale il grido della quaglia è messo in rilievo nel modo tanto più felice quanto meno traducibile: *Fürchte Gott!... Liebe Gott!... Liebe Gott!... Danke Gott!... Traue Gott!...* (Curzon).

Vedi op. 31, n. 3.

Testo originale (1).

Der Wachtelschlag.

(Am 23. Juni 1796).

Horch, wie schallt's dorten so lieblich hervor,
  Fürchte Gott! Fürchte Gott!
Ruft mir die Wachtel in's Ohr.
Sitzend im Grünen, von Halmen umhüllt,
Mahnt sie den Horcher am Saatengefild:
  Liebe Gott! Liebe Gott!
Er ist so gütig, so mild.

Wieder bedeutet ihr hüpfender Schlag:
  Lobe Gott! Lobe Gott!
Der dich zu lohnen vermag.
Siehst du die herrlichen Früchte im Feld?
Sieh' sie mit Rührung, Bewohner der Welt!
  Danke Gott! Danke Gott!
Der dich ernährt und erhält.

Schreckt dich im Wetter der Herr der Natur:
  Bitte Gott! Bitte Gott!
Und er verschonet die Flur.

---

(1) *Versione italiana:*

Il Canto della Quaglia.

(Al 23 giugno 1796).

Ascolta, come amabile risuona là il grido,
  Temi il Signore! Temi il Signore!
È la quaglia che lo grida al mio orecchio.
Sedendo nel verde, nascosta tra l'erba,
ammonisce chi ascolta dai campi di biada:
  Ama il Signore! Ama il Signore!
Egli è sì benevolo e mite.

Di nuovo il suo verso saltellante avverte:
  Loda il Signore! Loda il Signore!
che è in grado di premiarti.
Vedi le magnifiche frutta nel campo?
Guardale commosso abitatore del mondo!
  Ringrazia il Signore! Ringrazia il Signore!
chi ti nutre e conserva.

Se ti atterrisce nella bufera il Signore della natura:
  Prega il Signore! Prega il Signore!
ed egli risparmia il tuo campo.

Machen die künftigen Tage dir bang,
Tröste dich wieder der Wachtelgesang:
Traue Gott! Traue Gott!
Deutet ihr lieblicher Klang.

(Dall'edizione: *Die sämmtlichen Gedichte des alten Dorfschulmeisters Samuel Friedrich Sauter Karlsruhe, 1845*).

N. 238.

Als die Geliebte sich trennen wollte (Empfindungen bei Lydiens Untreue) (Come l'amata voleva allontanarsi — Lamenti sulla infedeltà di Lidia), testo di Stefano Breuning.

Sehr bewegt.

Il testo del Breuning non è che la traduzione libera di una romanza francese composta da Hoffmann nel libretto dell'opera buffa di Solié: *Le Secret*, rappresentata per la prima volta il 18 agosto 1808.

Il Wegeler avverte che Beethoven compose la melodia sulle parole tedesche che gli furono consegnate, in manoscritto, nel maggio 1806. La pubblicazione avvenne nel 1809. Seguo il Wegeler nel dare il testo originario francese:

1.

Je te perds, fugitive espérance
L'infidèle a rompu tous nos noeuds.
Pour calmer, s'il se peut, ma souffrance,
Oublions que je fus trop heureux.

2.

Qu'ai-je dit? Non, jamais de mes chaines,
Nul effort ne saurait m'affranchir:
Ah! plutôt, au milieu de mes peines,
Conservons un si doux souvenir.

Se i giorni a venire ti rendono ansioso,
ti conforti ancora il canto della quaglia:
Confida nel Signore! Confida nel Signore!
raccomanda il suo amabile grido.

3.

Ah! reviens, séduisante espérance;
Ah! reviens ranimer tous mes feux.
De l'amour supportons la souffrance:
Tant qu'on aime, on n'est pas malheureux.

4.

Toi qui perds un amant si sensible,
Ne crains rien de son coeur généreux;
Te haïr ce serait trop pénible,
T'oublier est encore plus affreux.

N. 239

In questa tomba oscura, Lied, testo di Giuseppe Carpani.

Lento.

Composto nel 1807. «Sublime per grandiosa sobrietà» (Curzon). Ecco le parole musicate da Beethoven sul testo italiano:

In questa tomba oscura
Lasciami riposar.
Quando vivevo, ingrata,
Dovevi a me pensar.
Lascia che l'ombre ignude
Godansi pace almen.
E non bagnar mie ceneri
D'inutile velen.

Per l'origine di questo *Lied* lo Schindler, riportando quanto ne scrisse la «Gazzetta musicale» di Lipsia, anno XI, n. 3, narra che essa si deve all'iniziativa di una delle prime signore di Vienna (la principessa Lobkowitz) la quale, scelto il testo del Carpani, invitò a musicarlo i principali maestri e dilettanti di Vienna; fece poi stampare a proprie spese la raccolta per farne dono ai collaboratori e agli amici. E continua:

Fra i compositori d'ambo i sessi vi erano persone di alta posizione sociale; contesse, principesse, baronesse e altri distinti dilettanti. Parecchi compositori musicarono il testo più di una volta. Zingarelli dieci volte in forma d'aria da opere, canzonette e ariette; Salieri due volte, Sterkel tre, Paer due. Aggiungiamo i nomi di Eberl, Foerster, Righini, Zelter, Tomascheck, D. Weber, Czerny, Weigl e in ultimo Beethoven sotto il n. 63.

Se non che la cosa finì male, cioè con una spassosa parodia, rappresentata dalla pubblicazione di una vignetta che raffigurava caricaturalmente una donna in lutto, presso una tomba, nell'atto di riempir di lagrime un enorme fazzoletto. E non mancava anche la musica: un minuetto di Heckel. La parodia spiacque agli autori dell'album e fu ventilata l'idea di una protesta pubblica, alla quale però si rinunziò per il timore di suscitare altre parodie.

Altre notizie ci dà il Carpani, autore delle parole.

Nato a Villalbese (Como) il 28 gennaio 1752, Giuseppe Carpani fu letterato, librettista, storico della musica, e poeta alla Corte imperiale di Vienna, nella quale città morì il 22 gennaio 1825. Nel 1812 pubblicò: *Le Haydine, ovvero lettere sulla vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn*, plagiate dallo Stendhal, e un anno prima di morire: *Le Rossiniane, ossia lettere musico-teatrali*.

Egli stesso nelle *Haydine* ha lasciato questa interessante notizia sull'origine della sua poesia:

Avrete certamente udito parlare di una famosa collezione, unica in suo genere, di cento e più *arie* coll'accompagnamento del cembalo, composte dai più celebri maestri d'Europa sopra le stesse parole da me improvvisate per celia dietro una strofetta di *Vittorelli*, e che fu stampata in Vienna dal *Mollo*. Invitato l'Haydn nel 1807 a voler egli pure scrivere quattro noterelle sopra queste parole, volle vederle, e siccome vi si parlava di tomba e di morte, disse: « mi convengono, e sono belle; farò anch'io la mia *arietta* come potrò ». Si provò più volte, e un anno gli editori tennero in sospeso la stampa, aspettando questo ultimo canto del cigno; ma alla fine dovettero pubblicare la raccolta senza l'*orietta* dell'Haydn, che mai non aveva potuto riuscire a comporla.

Vale la pena di riprodurre il testo della canzonetta del Vittorelli perchè, dal punto di vista del concetto, essa si può ritenere l'originale della poesia musicata da Beethoven (1).

Non t'accostare all'urna
che il cener mio rinserra:
questa pietosa terra
è sacra al mio dolor.

Odio gli affanni tuoi,
ricuso i tuoi giacinti;
che giovan agli estinti
due lacrime o due fior?

Empia! Dovevi allora
porgermi un fil d'aita,
quando traea la vita
ne l'ansia e nei sospir.

A che d'inutil pianto
assordi la foresta?
Rispetta un'ombra mesta
e lasciala dormir.

(1) La canzonetta del Vittorelli è stata musicata da Verdi. Essa è la prima delle *Sei Romanze* che risalgono al 1838. Fanno parte del volume: *Composizioni da camera per canto e pianoforte di Giuseppe Verdi*, edito dal Ricordi.

E qualche altra cosa vale la pena di dire intorno al Carpani che i suoi libri rivelano uomo di acutissimo e dottissimo ingegno. Le sue *Haydine*, per arguzia, per eleganza, per le continue referenze della musica con la poesia e con le arti belle, presentano singolari analogie col libro del Lenz su Beethoven. Se non che ingegno, arguzia, dottrina non salvarono il Carpani dal non capire Beethoven. In tutto il sopra citato volume, nel quale egli rievoca, si può dire, tutti i musicisti antichi e moderni, il coetaneo Beethoven è citato, una sola volta; e verso la fine dell'opera, senza farne il nome, egli lo cita in appoggio del suo malinconico pessimismo sulla . . . crisi della musica del suo tempo:

Ma che avverrà all'arte, e singolarmente della musica strumentale, quando, coll'aver cessato di scrivere Haydn, è chiusa quella miniera di tesori sinfonici? Che ne avverrà? Voi lo vedete già in parte, e tra non molto lo vedrete ancor più. Un solo potrebbe ancor sostenerla. Un suo bellissimo *settimino*, i primi *trio*, le prime sinfonie, i primi *concerti* per cembalo, che diede alle stampe; l'unire ch'ei fece in que' suoi lavori veramente pregevolissimi lo stile di Haydn a quello di Mozart, provano quanto fondate sarebbero le mie speranze. Ma vorrà egli porre un freno alla sua fantasia? Vorrà darle un ordine, una misura, un carattere? Vorrà anteporre la bellezza alla singolarità? Vorrà cessare d'essere il Kant della musica? In una parola: vorrà farsi un sistema chiaro, intelligibile, sensato, e seguirlo? Certo è che in questa sfera di composizioni la natura gli ha dato dei doni che all' Haydn ed al Mozart soli sembrava aver riservati. Ma egli, invece di farne uso moderato e saggio, dilapida e distrugge il suo patrimonio, scrivendo persino delle sinfonie che, durando ore, vi recano un piacere di pochi minuti, mentre, se durassero minuti, vi lascerebbero con un piacere di più ore. Non basta il genio; vi vuol misura e ragione. Fu chiesto una volta ad Haydn da un mio amico, che gli sembrasse di questo giovine compositore. Rispose il vecchio con tutta sincerità: « Le prime sue cose mi piacquero assai; ma le ultime confesso che non le capisco. Mi pare sempre che scriva delle fantasie ».

Bisogna pensare che sulla musica chiara e complicata il Carpani avesse idee davvero non complicate se giungeva ad accomunare a Beethoven, nella stessa accusa di musica erudita, nientemeno che Mozart:

Il Mozart ed il Beethoven accumularono i numeri e le idee, e la quantità e la stranezza ricercarono delle modulazioni; e produssero allora delle erudite, intricatissime confusioni, piene di ricercatezza e di studio, ma scarse d'effetto.

Prego il lettore di non giudicare sommariamente il Carpani per queste sue opinioni. Esse erano condivise da uomini la cui intelligenza è fuori questione. Veda, ad esempio, le sentenze analoghe dell'Ulibicheff che riporto all'op. 29. Nè basta ancora. Passi per Beethoven, passi anche per Mozart. Ma Rossini, il Rossini del *Barbiere di Siviglia*! Ebbene, ecco una lettera nella quale Carlo Botta – che fu conosci-

tore di musica e intorno alla musica ha lasciato pagine interessanti – trascinato da fanatismo per Cimarosa e soprattutto per il « divino » Paisiello, giunse ad accusare di meccanicità e di astruseria Rossini (1):

La musica ch'io chiamo meccanica e che ai giorni nostri prevale, a me non piace. La musica è canto e senza canto non è musica, ma rumore. Io ho paura di dire una brutta bestemmia; pure la dirò, anche con pericolo di scomunica. Io non potei mai stare sino alla fine alle rappresentazioni del *Mosè* e del *Barbiere* del Rossini. Tanta noia mi davano ! Tutti i nervi della testa mi tiravano, e la testa mi pareva venuta grossa come quel pallone che stava appeso ai nostri vecchi tempi nel Borgo del Pallone. Insomma, io non poteva reggere, e di quella musica io non ne capisco un'acca.

N. 240

Andenken (Ricordo), testo di Matthisson.

Andante con moto.

Testo originale:	*Versione italiana:*
Ich denke dein, Wenn durch den Hain Der Nachtigallen Accorde schallen ! Wann denkst du mein ?	Io penso a te quando, attraverso la foresta, risuonano gli accordi degli usignoli! E tu, quando pensi a me ?
Ich denke dein Im Dämmerschein Der Abendhelle Am Schattenquelle ! Wo denkst du mein ?	Io penso a te nel crepuscolare chiaror della sera presso la fontana ombrosa ! E tu dove pensi a me ?
Ich denke dein Mit süsser Pein, Mit bangem Sehnen Und heissen Tränen ! Wie denkst du mein ?	Io penso a te con dolce tormento con ansioso desìo e calde lacrime ! E tu, come pensi a me ?
O denke mein, Bis zum Verein Auf besserm Sterne ! In jeder Ferne Denk'ich nur dein !	O pensa a me fin che sarem congiunti su una stella migliore ! In ogni lontananza io penso solo a te.

(1) Lettera di Carlo Botta a Luigi Colla, da Parigi il 20 dicembre 1829. Dal vol.: *Scritti musicali, linguistici e letterari di C. B., a cura di G. Guidetti* (Reggio Emilia 1914).

Pubblicato nel maggio 1810. Il Curzon definisce questa pagina « assolutamente deliziosa, di una grazia e di una lirica incantevole» e, alludendo a poesie del grande Goethe musicate contemporaneamente, aggiunge, con arguzia, che Beethoven è riuscito più felice nel musicare le poesie del modesto Matthisson, autore fra l'altro, ricordiamolo, del testo dell'*Adelaide*.

N. 241

Sehnsucht (Nostalgia), testo di Goethe.

1. Andante poco agitato. – 2. Poco Andante. – 3. Poco Adagio. 4. Assai Adagio.

Esistono quattro composizioni di Beethoven su questo medesimo testo: la prima pubblicata nel 1808; le altre tre nel 1810, e nessuna di esse è da confondere con altra omonima lirica su altro testo di Goethe. Vedi op. 83, n. 2.

Infine esiste anche un *Lied* omonimo, ma su testo di Reissig. Vedi N. 246.

Il titolo di questo N. 241: *Sehnsucht*, è di Beethoven. Ecco il testo originale di Goethe:

Testo originale:	*Versione italiana:*
Nur wer die Sehnsucht kennt	Sol chi la nostalgia conosce
Weiss, was ich leide !	sa quel ch'io soffro !
Allein und abgetrennt	Sola e staccata
Von aller Freude,	da ogni gioia,
Seh' ich an's Firmament	guardo il firmamento
Nach jener Seite.	da quella parte.
Ach ! der mich liebt und kennt.	Ah ! colui che mi ama e conosce
Ist in der Weite,	è ben lontano da qui.
Es schwindelt mir, es brennt	Ho le vertigini, bruciano
Mein Eingeweide.	le mie viscere.
Nur wer die Sehnsucht kennt,	Sol chi la nostalgia conosce
Weiss, was ich leide !	sa quel ch'io soffro.

(Da *Wilhelm Meisters Lehrjahre*).

N. 242

Lied aus der Ferne (Canto dell'Assente), testo di C. L. Reissig.

Andante vivace.

Composto nel 1809, pubblicato nel 1810.

Composizione pittoresca, piena di brio delicato. un po' del genere di *Adelaide* (Curzon).

N. 243

Der Liebende (L'Innamorato), testo di C. L. Reissig.

In leidenschaftlicher Bewegung.

Pubblicato col precedente.

Graziosissimo, e animato da una bella corrente di armonia (Curzon).

N. 244

Der Jüngling in der Fremde (Il giovane lontano dalla Patria), testo di C. L. Reissig.

Etwas lebhaft, doch in einer mässig geschwinden Bewegung.

Pubblicato nel 1810 a Vienna dall'Artaria in una raccolta di 18 *Lieder*.

Testo originale (1).

Der Jüngling in der Fremde.

Der Frühling entblühet dem Schoos der Natur,
Mit lachenden Blumen bestreut er die Flur.
Doch mir lacht vergebens das Thal und die Höh',
Es bleibt mir im Busen so bang und so weh.

(1) *Versione italiana:*

Il giovane lontano dalla patria.

Prima fiorisce dal grembo di Natura,
e di fiori ridenti dissemina il prato.
Ma a me il monte e la valle ridono invano
tant'angoscia e dolor mi sento in petto.

Begeisternder Frühling, du heilst nicht den Schmerz,
Das Leben zerdückte mein fröhliches Herz;
Ach, blüht wohl auf Erden für mich noch die Ruh,
So führ' mich dem Schoose der Himmlischen zu.

Ich suchte sie Morgens im blühenden Thal,
Hier tanzten die Quellen im purpurnen Strahl,
Und Liebe sang schmeichelnd im duftenden Grün.
Doch sah' ich die lächelnde Ruhe nicht blühn.

Da sucht' ich sie Mittags, auf Blumen gestreckt,
Im Schatten von fallenden Blüthen bedeckt,
Ein kühlendes Lüftchen umfloss mein Gesicht,
Doch sah' ich die schmeichelnde Ruhe hier nicht.

Nun sucht' ich sie Abends im einsamen Hain,
Die Nachtigall sang in die Stille hinein,
Und Luna durchstrahlte das Laubdach so schön,
Doch hab' ich auch hier meine Ruh' nicht gesehn!

Ach Herz, dich erkennt ja der Jüngling nicht mehr,
Wie bist du so traurig, was schmerzt dich so sehr?
Dich quälet die Sehnsucht, gesteh es mir nur,
Dich fesselt das Mädchen der heimischen Flur!

(Dall'edizione: *Blümchen der Einsamkeit. Wien 1809*).

Tu non sani il dolore, o alma primavera,
la vita ha così oppresso il mio giocondo cuore;
Oh, se a me sulla terra fiorisce ancora pace,
in seno alla celeste tu conducimi.

La cercai nel mattino per la valle fiorita,
danzavano le fonti nella purpurea luce,
cantava amor suadente nell'erba rugiadosa;
ma la pace ridente, io non vidi fiorire.

La cercai nel meriggio, coricata sui fiori,
sotto una pioggia di petali ascosa,
un'aura fresca spirava sul mio volto,
ma la suadente pace non trovai.

L'ho cercata stasera nella solitaria siepe:
l'usignolo cantava in quella pace,
e, così bella, Luna brillava nel fogliame,
ma anche qui non ho visto la mia pace.

Ahi, cuore, il giovinetto più non ti riconosce,
perchè sei tanto triste, che ti fa tanto male?
Nostalgia ti tormenta, confessarmelo devi.
La bella dei tuoi campi ti tiene incatenato!

N. 245

Des Kriegers Abschied (L'Addio del Guerriero), testo di C. L. Reissig.

Entschlossen.

Composto nel 1814, pubblicato nel 1815.

N. 246

Sehnsucht (Nostalgia), testo di C. L. Reissig.

Mit Empfindung, aber nicht zu langsam.

Pubblicato nel 1816. Da non confondere con gli omonimi *Lieder*, su testi di Goethe dell'op. 83 e del N. 241.

Testo originale:	*Versione italiana:*
Die stille Nacht umdunkelt Erquickend Thal und Höh' Der Stern der Liebe funkelt, Sanft wallend in den See. Verstummt sind in den Zweigen, Die Sänger der Natur, Geheimnissvolles Schweigen Ruht auf der Blumenflur.	Valli e monti la notte, cheta, avvolge e ristora, l'astro d'amore splende, dolcemente cullandosi nel lago. Tacciono in mezzo ai rami, di Natura i cantori, misterioso silenzio cala sul prato in fiore.
Ach mir nur schliesst kein Schlummer Die müden Augen zu: Komm, lindre meinen Kummer, Du stiller Gott der Ruh. Sanft trockne mir die Tränen, Gib süsser Freude Raum, Komm täusche hold mein Sehnen Mit einen Wonnetraum.	A me soltanto il sonno gli stanchi occhi non chiude; lenisci le mie pene, o calmo iddio di pace, Tergi soave il pianto, lascia posto alla gioia, le mie ansie benevolo deludi, con un sogno lieto.
O zaubre meinem Blicken, Die Holde, die mich flieht, Lass mich an's Herz sie drücken, Das edle Lieb' entglüht. Du Holde, die ich meine, Wie sehn' ich mich nach dir! Erscheine, ach erscheine, Und lächle Hoffnung mir.	Oh, incanta gli occhi miei! L'amata che mi fugge, contro il cuore io la stringa, che un alto amor accende! Tu diletta che invoco, oh come ti desidero! Comparirmi tu devi, e darmi sorridendo la speranza.

(Dall'edizione: *Blümchen der Einsamkeit. Wien, 1809.*)

N. 247

An die Geliebte (All'Amata), testo di J. L. Stoll.

Dedica a J. L. Stoll.

Andantino un poco agitato.

Sotto questo numero 247 ne esistono due redazioni: la prima composta nel 1811 e pubblicata nel 1814; la seconda eseguita un anno dopo e pubblicata postuma nel 1840.

Molto originale. Per una ragione che sfugge, Beethoven la riprese l'anno dopo per cambiare tutto l'accompagnamento; tuttavia il primo era il migliore (Curzon).

N. 248

Der Bardengeist (Lo Spirito del Bardo), testo di F. R. Herrmann.

Mässig langsam (Für eine Basstimme).

Composto nel 1813, pubblicato nel 1814.

N. 249

Ruf vom Berge (Grido dal monte), testo di F. Treitschke.

Etwas lebhaft.

Composto nel 1816, pubblicato nel 1817 con le poesie del Treitschke.

Testo originale:	*Versione italiana:*
Wenn ich ein Vöglein wär',	Se fossi un uccelletto
Und auch zwey Flügleinhätt',	e avessi anch'io due alucce
Flög ich zu dir,	volerei da te.
Weil's aber nicht kann seyn,	Ma poichè non posso esserlo,
Bleib' ich allhier.	rimango qui.

Wenn ich ein Sternlein wär',
Und auch viel Strahlen hätt',
Strahlt' ich dich an.
Und du sähst freundlich auf.
Grüsstest hinan.

Wenn ich ein Bächlein wär',
Und auch viel Wellen hätt',
Rauscht' ich durch's Grün.
Nahte dem kleinen Fuss,
Küsste wohl ihn.

Würd' ich zur Abendluft,
Nähm' ich mir Blüthenduft,
Hauchte dir zu.
Weilend auf Brust und Mund.
Fänd' ich dort Ruh.

Geht doch kein Stund der Nacht,
Ohn' dass mein Herz erwacht,
Und an dich denkt.
Wie du mir tausendmal
Dein Herz geschenkt.

Wohl dringen Bach und Stern.
Lüftlein und Vöglein fern,
Kommen zu dir.
Ich nur bin festgebannt,
Weine allhier.

Se fossi una stellina
e avessi anch'io dei raggi,
ti irraggerei.
E tu guarderesti graziosa in alto
e saluteresti.

Se fossi un ruscelletto,
e avessi anch'io delle onde,
mormorerei tra il verde.
Mi avvicinerei al piccolo piede
e lo bacerei.

Se fossi l'aria della sera
rapirei il profumo dei fiori,
lo aliterei per te.
Indugiando sul seno e sulla bocca,
vi troverei riposo.

Non passa ora della notte,
senza che il mio cuore si desti,
e pensi a te.
Pensi che mille volte
mi hai donato il core.

Ruscello e stella
venticello e uccelletto
vengono bene a te.
Io solo son legato stretto:
e piango qui.

N. 250

Das Geheimnis (Il Segreto), testo di von Wessenberg.

Innig vorgetragen und nicht schleppend.

Composto nel 1815, pubblicato nel 1816.

Testo originale (1).

Das Geheimnis (Liebe und Wahrheit).

Wo blüt das Blümchen das nie verblüht ?
Wo strahlt das Sternlein, das ewig glüht ?
Dein Mund, o Muse ! dein neil'ger Mund
Thu' mir das Blümchen und Sternlein kund !

(1) *Versione italiana:*

Il Segreto (Amore e Verità).

Dove fiorisce il fiore che non sfiorisce mai ?
Dove brilla la stella, che arde eternamente ?
Le tue labbra, o Musa, le tue sante labbra,
quella stella mi dicono e quel fiore !

" Verkünden kann es dir nicht mein Mund.
Macht es dein Innerstes dir nicht kund.
Im Innersten glüht und blüht es zart.
Wohl jedem, der es getreu bewahrt! „

(Dall'edizione: *Sämmtliche Dichtungen, Stuttgart und Tübingen 1834, Vierter Band*).

N. 251

So oder so (Così o così), testo di C. Lappe.

Ziemlich lebhaft und entschlossen.

Composto e pubblicato nel 1817.

Testo originale (1).

So oder so.

Nord oder Süd! wenn nur im warmen Busen
Ein Heiligthum der Schönheit und der Musen,
Ein götterreicher Himmel blüht!
Nur Geistesarmuth kann der Winter morden,
Kraft fügt zu Kraft und Glanz zu Glanz der Norden.
Nord oder Süd.
Wenn nur die Seele glüht!

« Mai le mie labbra non potranno dire,
quel che tu già non senti in fondo al cuore.
Nel cuore arde e fiorisce soavemente.
Felice colui che fedel lo conserva! ».

(1) *Versione italiana:*

Così o così.

Nord o Sud? Poco importa, purchè nel caldo petto,
un tempio alla Bellezza ed alle Muse,
un cielo popolato di Dei rifulga!
Solo i cuori meschini uccide il verno,
Aggiunge fuoco e al vigor vigore il Nord.
Nord o Sud?
Sol sia l'anima ardente!

Stadt oder Land! Nur nicht zu eng die Räume!
Ein wenig Himmel, etwas Grün der Bäume,
Zum Schatten vor dem Sonnenbrand.
Nicht an das „Wo“ ward Seligkeit gebunden;
Wer hat das Glück schon ausser sich gefunden?
Stadt oder Land!
Was draussen liegt ist Tand.

Herr oder Knecht! und sei es Knecht der Knechte!
Gebeut uns dreist, allein gebeut das Echte!
Recht der Befehl, und wir gehorchen recht.
Doch soll kein Hochmuth unsern Dienst verhöhnen;
Nur Sclavensinn kann fremder Laune fröhnen.
Herr oder Knecht!
Der Schuft allein ist schlecht.

Arm oder reich! sei's Pisang oder Pflaume!
Wir brechen ungleich von dem Lebensbaume;
Dir zollt der Ast, mir nur der Zweig.
Mein leichtes Mahl wieht darum nicht geringe;
Lust am Genuss bestimmt den Werth der Dinge.
Arm oder reich!
Die Glücklichen sind gleich.

Città o campagna? Purchè lo spazio non sia troppo breve!
Un po' di cielo, e il verde delle frondi,
a ripararne dai cocenti raggi.
Non è il luogo che fa l'uomo beato,
fuor di sè chi trovò felicità?
Città o campagna?
Quel che è fuor nulla vale.

Padrone o servo? E sia servo dei servi!
Comandateci pur! ma solo il giusto!
Giusto il comando, è giusta l'obbedienza.
Soltanto mente servile si presterà ai capricci altrui.
Servo o padrone?
Malvagio è solo il vile.

Povero o ricco? E sian prugne o banane!
Dall'arbor della vita cogliamo inegualmente.
A te grosso, a me s'offre sottil ramo.
Ma il desinar mio lieve ha pure un peso,
e ogni cosa che gusti ha il suo sapore.
Povero o ricco?
Sono uguali i felici!

Blass oder roth! Nur auf den bleichen Wangen
Zorn, Liebe, Sehnsucht, Hoffen und Erbangen,
Gefühl und Trost für fremde Noth.
Es strahlt des Geist nicht aus des Blutes Welle,
Ein andrer Spiegel brennt in Sonnenhelle.
Blass oder roth!
Nur nicht das Auge todt!

Jung oder alt! Was kümmern uns die Jahre!
Der Geist ist frisch, doch Schelme sind die Haare,
Auch mir ergraut das Haupt zu bald.
Doch eilt nur, Locken, glänzend euch zu färben.
Es ist nicht Schade, Silber zu erwerben.
Jung oder Alt!
Doch erst im Grabe kalt!

Schlaf oder Tod! Willkommen, Zwillingsbrüder!
Der Tag ist hin, ihr zieht die Wimper nieder.
Traum ist der Erde Glück und Noth.
Zu kurzer Tag, zu schnell verrauschtes Leben!
Warum so schön, und doch so rasch verschweben?
Schlaf oder Tod!
Hell strahlt das Morgenroth!

Pallido o rosso? Sian pur pallide le gote,
ma vi appaiano ira, amore, passion, speme e timore,
pietà e conforto per l'altrui sventura!
Il cuor non splende dal fluir del sangue.
Pallido o rosso!
Sol non sia l'occhio spento!

Giovane o vecchio? Non importan gli anni!
Giovan è il cuor, ma bricconi sono i capelli,
anche a me troppo presto si fa grigio il capo.
Ma affrettatevi pure a divenir candidi, o miei ricci,
non è vergogna diventar d'argento.
Giovane o vecchio?
Sol nella tomba fa freddo.

Sonno o morte? Benvenuti, o gemelli!
Fuggì il giorno, voi gli occhi ci chiudete.
Sogno è del mondo ogni sventura e bene.
O giorni brevi, o vita già trascorsa,
perchè sì bella e tanto fuggitiva?
Sonno o morte!
Chiara l'aurora splende!

Questo *Lied*, che appartiene all'epoca della *Messa solenne*, solleva l'anima dell'artista sulle ali della contemplazione sino al trono di Dio. Come ispirazione esso è di gran lunga superiore ai sei Canti Spirituali [op. 48] (Belpaire).

E il Curzon riferendosi a questo stesso canto e alla lirica *Pensa a me* (N. 256).

Ampie e nobili pagine di grandiosa semplicità la prima, più sviluppata, costantemente a mezza tinta, come misteriosa; la seconda troppo corta, di una serena purezza tutta ideale.

N. 252

Resignation (Rassegnazione), testo del Conte P. von Haugwitz.

In gehender Bewegung.

Composto nel 1817 e pubblicato nel 1818.

Secondo il Rolland esso segna una data importante nell'evoluzione del *Lied* beethoveniano, nel senso che tutti i *Lieder* precedenti si possono considerare come confessioni personali, soggettive; mentre da questo *Lied* in poi egli esprime sentimenti generali, oggettivi, ciò che sarebbe confermato dalla frequente preferenza ch'egli dà, d'ora in poi, ai canti a più voci. Altra osservazione del Rolland: in questa lirica, come in altre che trattano il tema dello sconforto e della rassegnazione, il sentimento di Beethoven non è passivo e lagrimoso, ma forte, potente. « La rassegnazione di Beethoven non giace, non è immobile, ma muore in piedi, marciando».

N. 253

Abendlied unter'm gestirnten Himmel (Canto della sera sotto il cielo stellato), testo di H. Goeble.

Dedicato alla signora Weissenthurm.

Ziemlich anhaltend.

Porta la data del 4 marzo 1820. Fu donato alle signorine Giannattasio del Rio durante la loro visita del 19 aprile 1820; secondo il Rolland, riflette le ore più serene, le ultime, forse, della vita di Beethoven.

N. 254

Seufzer eines Ungeliebten und Gegenliebe (Sospiro di un disamato e Amore reciproco) testo di G. A. Bürger.

Recitativo – Andantino – Allegretto.

Sono due poesie del Bürger (stampate nel 1789) riunite in un solo *Lied*. Composto nel 1797, pubblicato nel 1837.

Il tema dell'Allegretto è identico a quello della *Fantasia*, op. 80 del quale è « come la dentizione» (Lenz). Beethoven lo riprese, infine, per accompagnare l'inno *Alla gioia* nel finale della Nona Sinfonia.

Stile un po' fuor di moda, ma leggero, elegante, movimentato, col suo contrasto beethoveniano tra la malinconia dell'inizio e la febbre che scoppia nella conclusione (Curzon).

Testo originale (1).

Seufzer eines ungeliebten.

Hast du nicht Liebe zugemessen
Dem Leben jeder Kreatur ?
Warum bin ich allein vergessen,
Auch meine Mutter du ! Natur !

Wo lebte wohl in Hain und Hürde,
Wo wallt' in Meer und Luft ein Tier,
Das nimmermehr geliebet würde ?
Geliebt wird alles, ausser mir !

---

(1) *Versione italiana:*

Sospiro di un disamato.

Non hai assegnato amore
Ad ogni vivente creatura ?
Perchè io solo son dimenticato
da te, Natura, che pur sei madre anche mia !

quando mai visse nella selva o nello stabbio,
quando palpitò sul mare o nell'aria
un animal, che mai sia stato amato ?
Tutti sono amati, all'infuori di me !

Wenn gleich in Hain und Wiesenmatten
Sich Baum und Staude, Moos und Kraut
Durch Lieb' und Gegenliebe gatten,
Vermählt sich mir doch keine Braut

Mir wächst vom süssesten der Triebe
Nie Honigfrucht zur Lust heran;
Denn ach! mir mangelt Gegenliebe,
Die Eine nur gewähren kann!

GEGENLIEBE.

Wenn ich wüsste, dass du mich
Lieb und wert ein bischen hieltest
Und von dem, was ich für dich,
Nur ein Hundertteilchen fühltest,

Wenn dein Danken meinem Gruss
Halbes Wegs entgegenkäme,
Wenn dein Mund den Wechselkuss
Gerne gäb' und wiedernähme,

Himmel! Himmel! ausser sich
Würde ganz mein Herz zerlodern!
Leib und Leben könnt' ich dich
Nicht vergebens lassen fodern!

Gegengunst erhöhet Gunst,
Liebe nähret Gegenliebe
Und entflammt zu Feuersbrunst,
Was ein Aschenfünkchen bliebe.

AMORE CORRISPOSTO.

Se sapessi che soltanto un poco
tu mi avessi caro e grato,
e di ciò che per te sento,
tu sentissi una centesima parte.

Se al mio saluto il tuo venisse incontro
anche soltanto a metà strada,
se la tua bocca volentieri
prendesse e restituisse il bacio;

Cielo! Cielo! fuori di me
il mio cuore divamperebbe tutto!
Corpo e vita non invano
chiedermi potresti!

Favor ricambiato accresce favore,
amor corrisposto nutre amore
e ad incendio avvampa
quanto resterebbe scintilla tra cenere.

Nella selva e nelle praterie
l'albero e l'arbusto, il muschio e l'erbe
si accoppian dando e ricevendo amore:
con me sposa alcuna si marita.

Dal più dolce degli istinti
non nasce in me il frutto melato del piacere,
perchè, ahi, mi manca la corresponsion d'amore
che una sola mi può accordare.

N. 255

Die laute Klage (Lamento), testo di Herder.

Andante sostenuto.

Composto nel 1809, pubblicato nel 1837.

Testo originale (1).

Die laute Klage.

Turteltaube, du klagest so laut und raubest dem Armen
seinen einzigen Trost, süssen vergessenden Schlaf.
Turteltaub', ich jammre wie du, und berge den Jammer
ins verwundete Herz, in die verschlossene Brust.
Ach die hartvertheilende Liebe! Sie gab dir die laute
Jammerklage zum Trost, mir en verstummenden Gram.

N. 256

Gedenke mein (Pensa a me).

Andante con moto.

Composto nel 1820, pubblicato nel 1844, presso la vedova di Tobia Haslinger. Nella «Miscellanea musicale» di Cock (Londra, novembre 1852) il pezzo è stampato senza testo, con la nota: *Tema originale di Beethoven, già composto per l'Arciduca Rodolfo.*

Vedi il N. 253.

---

(1) *Versione italiana:*

Lamento.

Tortora, così altamente ti lagni e rubi al povero
il suo solo conforto, dolce sonno oblioso,
tortora, al pari di te mi lamento, e celo il mio dolore
nel cuore ferito, nel chiuso petto.
Ahi, non equo amore! a te dette il sonoro
lamento per conforto, a me il muto cruccio.

OPERE CITATE DAL GROVE IN APPENDICE, SENZA NUMERO

OPERE VOCALI

N. 257

DIE WEIHE DES HAUSES (CONSACRAZIONE DELLA CASA), PER SOLO, CORO E ORCHESTRA, TESTO DI C. MEISL.

Composto nel settembre 1822. Vedi op. 124.

N. 258

OPFERLIED (CANTO VOTIVO), PER SOLI, CORO E ORCHESTRA.

Vedi op. 121 *b*. È un'altra versione musicale di questo Lied, ma per tre voci, anzi che per una.
Vedi anche il N. 234.

N. 259

CORO DEI PRINCIPI ALLEATI, PER QUATTRO VOCI E ORCHESTRA, TESTO DI C. BERNARD.

Composto nel settembre 1814.

N. 260

Arie (Due), per basso con accompagnamento d'orchestra.

Composte nel 1790–91.

1. Prüfung des Küssens (Processo al Bacio).

Il protagonista è uno stupidone al quale la madre dichiara che il bacio è un peccato e che si lamenta ripetendo all'infinito la sua protesta.

Con l'espressione che doveva conferirle il cantante, con le ingegnosità *staccato* e *allegretto* dell'orchestra, sembra di udire la risata larga e sonora dello speciale pubblico al quale l'opera era destinata (Curzon).

Testo originale:	*Versione italiana:*
Prüfung des Küssens.	Processo al bacio.
Meine weise Mutter spricht: „ Küssen, Küssen, Kind ! ist Sünde !“ Und ich armer Sünder finde Doch das Ding so böse nicht !	La mia saggia mamma dice: « Il baciar, figlio, è peccato !» Ed io peccator trovo Che non è poi un gran male.
Mord und Diebstahl, weiss ich wohl, Ist ein schreckliches Vergehen: Aber, trotz, den will ich sehen, Der mir das beweisen soll.	Assassinio e furto, lo so, sono orribili delitti: ma perdio voglio vedere chi incolpare me ne può.
Meine Küsse stehl ich nicht: Doris giebt von freyen Stücken, Und ich seh's an ihren Blicken, Dass ihr wenig Leid geschiht.	I miei baci non li rubo: Doris li offre volentieri e, lo vedo dai suoi sguardi, gran dolore non ne prova.
Oft begiebt es sich, dass wir Uns, vor Lust, die Lippen beissen: Aber soll das Morden heissen ? Gott bewahre mich dafür !	Spesso accade che le labbra per diletto ci mordiamo: ma sarà questo un delitto ? Me ne guardi bene Iddio !
Mutter ! Mutter ! Schmäherey ! Sünd ist Küssen ? Ist es eine, Nun, ich armer Sünder meyne Dass sie nicht zu lassen sey !	Madre, madre, son calunnie ! È baciar peccato, dici ? Ora, io peccatore dico: Ben commettere si può.

(Dal « *Musen-Almanach* » *Göttingen MDCCLXXVI*).

2. Mit Maedeln sich vertragen (Intendersela con le ragazze), testo di Goethe (1).

Testo originale:

Mit Maedeln sich vertragen.

Mit Mädeln sich vertragen,
Mit Männern 'rumgeschlagen,
Und mehr Credit als Geld;
So kommt man durch die Welt.
Ein Lied, am Abend warm gesungen,
Hat mir schon manches Herz errungen;
Und steht der Neider an der Wand.
Hervor den Degen in der Hand:
'Raus, feurig, frisch
Den Flederwisch!
Kling! Kling! Klang! Klang!
Dik! Dik! Dak! Dak!
Krik! Krak!
Mit Mädeln sich vertragen,
Mit Männern 'rumgeschlagen,
Und mehr Credit als Geld;
So kommt man durch die Welt.

Versione italiana:

Intendersela con le ragazze.

Intendersela con le ragazze
e battagliar con gli uomini
e aver credito più che danaro:
così si va avanti nel mondo.
Una calda canzone, cantata alla sera,
mi ha guadagnato già qualche cuore,
e se l'invidioso sta alla parete,
fuori la spada,
fuori ardente, fresco
lo spennacchio!
Kling! Kling! Klang! Klang!
Dik! Dik! Dak! Dak!
Krik! Krak!
Intendersela con le ragazze,
e battagliar con gli uomini,
e aver credito più che danaro:
così si va avanti nel mondo.

N. 261

Arie (Due) per l'opera comica: Die schöne Schusterin (La bella calzolaia) di Umlauf, parole di Stephanie junior.

1. Allegretto, per tenore. – 2. Andante con moto, per soprano.

Composte per la sopra detta opera comica (Vienna, 27 aprile 1795). L'*Allegretto* riproduce il n. 4 dell'op. 52.

(1) Scrive il Curzon: « È una delle tante "canzoni di società" (una società amante del ridere) scritte dal Goethe quando egli non era davvero quell'Olimpico che ci viene sempre prospettato». Non mi spiego la chiosa del Curzon, perchè questa poesia non è una lirica, dirò così, personale, ma fa parte dello « spettacolo con canto» di Goethe: *Claudine von Villa Bella*.

La prima aria per tenore esprime la felicità di un giovane, molto ottimista, che trova tutto buono nella vita. La seconda, per soprano, è uno Scherzo (che il Curzon trova troppo lungo) sulle scarpe che non vanno bene e sulla grande arte della calzoleria. Il Curzon formula l'ipotesi che le due arie siano state chieste a Beethoven per rialzare le sorti claudicanti del *vaudeville* umlaufiano.

Nota il Thayer: « Una copia in possesso del sig. Hasslinger porta il titolo: Partituro, Arietto (*sic*). " O welch' ein Leben " ». Dal *Beethovens*.

N. 262

Primo amore piacer del ciel, aria per soprano e orchestra.

Testo italiano anonimo: *Primo amore piacer del ciel.* Risale circa al 1796. Il Curzon la giudica di scarso valore, priva di genialità.

Quanto al testo, perchè il lettore abbia un'idea dei pasticci che gli amici italo-viennesi combinavano a Beethoven in fatto di poesie italiane, credo spassoso riprodurre testualmente (salvo le ripetizioni) il testo che si legge sotto la musica.

Scherzar un altro coll'amore
Quando amata l'abbandona,
Cercasi un nuovo amore
E deride ognuna fede.
Primo amor piacer del ciel
Penetrasti il mio cor.
Io trovai l'amata, deh!
Ma di più non è per me,
Non conosce il vero amore
Chi non sente un gran dolore
Quando l'idolo del core
Fugge in braccio d'un altro amante.
Ma se il dardo trapuntava
Gl'ambi cuori degli amanti
E poi viene divisione
Or sola morte consola.
Tale amor piacer del cielo
Penetrava il mio cor
Io trovai la cara, deh!
Ma di più non è per me.

N. 263

Abschied-gesang (Canto di Commiato), per tre voci maschili, testo di J. Ritter von Seyfried.

Composto nel 1814. Così l'edizione Breitkopf. Il Thayer, che dichiara il lavoro composto « per il sig. von Tuscher », indica come data il principio dell'anno 1816.

N. 264

Ich, der flatterndem Sinn (Io che con volubile animo), Lied, testo di Gleim.

Risale al 1792. Il testo si riferisce a un amante che aveva giurato di non più amare, ma continua ad amare, e se ne rimprovera.

N. 265

Merkenstein, Lied a una voce con accompagnamento di piano, testo di J. B. Rupprecht.

Altra redazione musicale dell'omonima op. 100, ma per una voce sola, anzichè due.

N. 266

Der Gesang der Nachtigall (Il canto dell'usignolo), per canto e piano, testo di Herder.

Composto nel 1813.

Testo originale (1).

Der Gesang der Nachtigall.

Höre, die Nachtigall singt: der Frühling ist wieder gekommen!
Wiedergekommen der Frühling, und deckt in jeglichem Garten
Wohllustsitze, bestreut mit den silbernen Blüthen der Mandel.
Jetzt sei fröhlich und froh; er entflieht, der blühende Frühling.

(1) *Versione italiana:*

Il canto dell'usignolo.

Ascolta. L'usignolo canta: – La primavera è tornata! Tornata è la primavera, e in ogni giardino ammanta i molli sedili, e sopra vi sparge gli argentei fiori del mandorlo. Oggi rallegrati, esulta: via fugge la florida primavera!

Gärten und Auen schmücken sich neu zum Feste der Freude;
Blumige Lauben wölben sich hold zur Hütte der Freundschaft.
Wer weiss, ob er noch lebt, so lange die Laube nur blühet ?
Jetzt sei fröhlich und froh; er entflieht, der blühende Frühling.

Wie die Wange der Schönen, so blühen Lilijen und Rosen;
Farbige Tropfen hangen daran wie Edelgesteine.
Täusche dich nicht; auch hoffe von keiner ewige Reize.
Jetzt sei fröhlich und froh; er entflieht, der blühende Frühling.

Glänzend im Schimmer Aurorens erscheint die bräutliche Rose;
Tulpen blühen um sie, wie Dienerinnen der Fürstin;
Auf der Lilie Haupt wird Thau zum himmlischen Glanze;
Jetzt sei fröhlich und froh; er entflieht, der blühende Frühling.

Tulpen und Rosen und Anemonen, es hat sie der Sonne
Strahl mit Liebe geritzt, Blutroth mit Liebe gefärbet;
Du, wie ein weiser Mann, geniesse mit Freunden den Tag heut,
Und sei fröhlich und froh; er entflieht, der blühende Frühling.

Denke der traurigen Zeit, da alle Blumen erkrankten,
Da der Rose das welkende Haupt zum Busen hinabsank;
Jetzo beblümt sich der Fels; es grünen Hügel und Berge.
Jetzt sei fröhlich und froh; er entflieht, der blühende Frühling.

Giardini e prati si riadornano per la festa della gioia. Fiorite pergole s'inarcano benigne a formare la capanna dell'amicizia. Chissà se la primavera vive almeno finchè la pergola fiorisce ! Oggi rallegrati, esulta: via fugge la florida primavera !

Come la guancia della bella, così fioriscono gigli e rose. Stille variopinte vi pendono quali gemme. Non illuderti, nè sognare, che la grazia duri eterna. Oggi rallegrati, esulta: via fugge la florida primavera !

Fulgida appar, nello scintillìo dell'alba, la rosa nuziale: le fioriscono intorno i tulipani, garzoni della regina. Sul capo del giglio si muta la rugiada in bagliore celeste. Oggi rallegrati, esulta: via fugge la florida primavera !

Il raggio del sole ha ferito d'amore tulipani, rose e anemoni, del rosso sanguigno d'amor li ha soffusi. Godi, da saggia, cogli amici il giorno che passa, e rallegrati, esulta: via fugge la florida primavera !

Pensa alla cupa stagione in cui tutti i fiori intristirono, e la rosa chinò il capo avvizzito sul petto. Or la roccia s'infiora, verdeggiano colli e monti. Oggi rallegrati, esulta: via fugge la florida primavera !

Nieder vom Himmel thauen am Morgen glänzende Perlen;
Balsam athmet die Luft; der niedersinkende Thau wird,
Eh er die Rose berührt, zum duftigen Wasser der Rose.
Jetzt sei fröhlich und froh; er entflieht, der blühende Frühling.

Herbstwind war, ein Tyrann, in den Garten der Freude gekommen;
Aber der König der Welt ist wieder erschienen, und herrschet,
Und sein Mundschenk beugt den erquickenden Becher der Lust uns.
Jetzt sei fröhlich und froh: er entflieht, der blühende Frühling.

Hier im reizenden Thal, hier unter blühenden Schönen
Sang, eine Nachtigall, ich der Rose, Rose der Freude,
Bist du verblühet einst, so verstummt die Stimme des Dichters.
Drum sei fröhlich und froh; er entflieht, der blühende Frühling.

Dall'edizione: *Herders Sämmtliche Werke. Herausgegeben von Bernhard Suphan. Berlin 1828 ff.).*

N. 267

Man strebt die Flamme zu verhehlen, Lied.

Dedicato alla signora Weissenthurm.

Composto nel 1792.

Secondo il Prod'homme, è la medesima melodia, in fa maggiore, che, col titolo *Elegia in mi bemolle*, fu pubblicata dal Wegeler come una composizione di Beethoven su parole ricavate dall'opera comica *Segreto* di Hoffmann e Solié (1796). Vedi N. 238.

Fulgide roride perle stillano, al mattino, dal cielo. Spira balsami l'aria. La rugiada che scende dall'alto, si effonde in effluvio, prima di toccar la rosa. Oggi rallegrati, esulta: via fugge la florida primavera!

Il vento autunnale era entrato da tiranno nel giardino della gioia; ma la regina del mondo è riapparsa e domina, e il suo coppiere ci porge il boccale che rianima. Oggi rallegrati, esulta: via fugge la florida primavera!

Qui nell'amena valle, qui in mezzo a fiorenti bellezze, io, usignolo, ho innalzato un canto, alla rosa, alla rosa della gioia. Il giorno che tu sfiorirai, s'ammutolirà la voce del poeta. Perciò rallegrati, esulta: via fugge la florida primavera!

(*Trad.* G. Necco).

N. 267-*b*

O care selve, Lied, testo dall' « Olimpiade » di Metastasio.

Composto nel 1794.

L'*Olimpiade*, uno dei più felici drammi di Metastasio, fu rappresentata per la prima volta con musica del Caldara il 28 agosto 1733. Il carattere di magnifico, perfettissimo « libretto » gli ha valso l'attenzione dei musicisti. Non solo il Caldara l'ha musicato, ma anche il grande Vivaldi. Ecco il passo ispiratore dell'aria beethoveniana:

Atto Primo. Scena IV.

Vasta campagna alle falde d'un monte, sparsa di capanne pastorali. Ponte rustico sul fiume Alfeo, composto di tronchi d'alberi rozzamente commessi. Veduta della Città d'Olimpia in lontano, interrotta da poche piante che adornano la pianura, ma non l'ingombrano. Argene, *in abito di pastorella sotto nome di Licori, tessendo ghirlande.* Coro *di* Ninfe *e* Pastori; *tutti occupati in lavori pastorali.*

Coro. Oh care selve, oh cara
Felice libertà!
Argene. Qui se un piacer si gode
Parte non v'ha la frode
Ma lo condisce a gara
Amore e fedeltà!
Coro. Oh care selve, oh cara
Felice libertà!
Argene. Qui poco ognun possiede,
E ricco ognun si crede:
Nè più bramando impara
Che cosa è povertà.
Coro. Oh care selve, oh cara
Felice libertà!
Argene. Senza custodi o mura
La pace è qui sicura,
Chè l'altrui voglia avara
Onde allettar non ha.
Coro. Oh care selve, oh cara
Felice libertà!

N. 268

An Minna, Lied, con accompagnamento di piano.

Composto nel 1792, per la signora Weissenthurm, di stile mozartiano, breve, graziosissimo. Non si conosce l'autore del testo.

N. 269

Trinklied (Brindisi).

Questo Lied-brindisi « per il giorno della separazione », con Coro, composto verso il 1787 è pieno di gaiezza, di giovinezza con un accompagnamento divertente per se stesso (Curzon).

N. 270

Die Klage (Il Lamento), Lied, testo di Hölty.

Composto nel 1789–90.

È uno dei non pochi « lamenti » scritti da Hölty. Il Curzon, per questa penetrante melodia potentemente accompagnata dal piano, scrive:

Ci troviamo già di fronte a una pagina da maestro, a uno di quei *Lieder* veramente caratteristici di Beethoven.

E segnala che Schubert ha musicato lo stesso testo (nel 1816, n. 216 dei *Lieder*) ma restando inferiore a Beethoven.

N. 271

Elegie auf den Tod eines Pudels (Elegia per la Morte di un can barbone), Lied.

Composta circa nel 1787 e pubblicata nella « Gesammtausgabe », serie 25, n. 284.

Il Curzon attribuisce grande importanza a questa piccola composizione:

Ecco il vero inizio di Beethoven in questa serie di arie staccate. Ignoro per quali circostanze egli sia stato indotto a comporre questa, con la gravità e l'elevatezza che avrebbe potuto inspirargli la morte di un fanciullo. A parte l'impressione di disagio che impone tale contrasto, l'opera, melodiosissima, è straordinariamente incantevole.

Anche il Prod'homme è della medesima opinione:

Questo poemetto, allietato da alcune riflessioni filosofiche, può essere considerato come il primo Lied apprezzabile di Beethoven. Il sentimento malinconico che vi domina rispondeva certamente alle condizioni d'animo del giovane musicista ed è probabile che questa piccola composizione risalga alle settimane del suo ritorno a Vienna e della morte della madre.

N. 272

Canoni (Cinque).

1. Te solo adoro.

Le parole sono desunte dalla *Betulia liberata* di Metastasio (Parte seconda) e sono pronunziate dal personaggio Achior, principe degli Ammoniti :

Te solo adoro | Mente infinita, | Fonte di vita, | Di verità; | In cui si muove | Da cui dipende | Quanto comprende | L'eternità.

2. Freundschaft (Amicizia).

Composto nel 1814.

3. Glaube und hoffe ! (Abbi fede e speranza !).

Composto nel 1819. Vedi N. 201.

4. Gedenket heute an Baden ! (Ricordatevi oggi di Baden !).

Composto nel 1822.

5. Freu' dich des Lebens ! (Gioisci del vivere !).

Composto nel 1825.

OPERE STRUMENTALI

N. 273

Vedi N. 145.

N. 274

POLONAISE, PER BANDA MILITARE.

N. 275

SCOZZESE, PER BANDA MILITARE.

Composta in Baden nel 1810.

N. 276

CONCERTO PER PIANO E ORCHESTRA, IN MI BEMOLLE (INCOMPLETO).

Composto nel 1784. Di questo concerto è stato ritrovato il manoscritto apografo, con correzioni autografe, della sola parte per piano, ma con riduzione dei preludi e risposte dell'orchestra.

N. 277

DANZE POPOLARI (SEI) PER DUE VIOLINI E BASSO.

Composte verso il 1796–7, pubblicate per la prima volta nella grande edizione Breitkopf, serie 25, n. 291. Sono le stesse già registrate dal Grove al n. 169.

Nella riduzione pianistica la 2ª danza prende il posto della prima e viceversa; inoltre nella 3ª danza all'inizio è aggiunta un'anacrusi di due note (segnate fra parentesi nell'Indice tematico).

N. 278

MARCIA PER DUE CLARINETTI, DUE CORNI E DUE FAGOTTI.

N. 279

TRIO CONCERTANTE A CLAVICEMBALO, FLAUTO E FAGOTTO.

ALLEGRO IN SOL MAGGIORE. – ADAGIO IN SOL MINORE.
TEMA ANDANTE CON VARIAZIONI.

Composto nel 1789. Pubblicato nella grande ediz. Breitkopf, serie 25, n. 294. Il titolo corrente, anche nell'ediz. Breitkopf è « Trio für klavier, Flöte und Fagott» ma il Prod'homme afferma che il titolo originale, è quello italiano, come risulta dall'autografo « che fu esposto a Bonn nel 1890, sotto il n. 227 e si conserva oggi nella Biblioteca di Berlino».

N. 280

BAGATTELLE PER PIANO (DUE).

1. In do minore. PRESTO – In do maggiore. ALLEGRETTO.

Composte verso il 1796–7, pubblicate per la prima volta nella grande edizione Breitkopf, serie 25, n. 297.

N. 281

ALLEGRETTO PER PIANO, IN DO MINORE.

Composto verso il 1796, pubblicato per la prima volta nella grande edizione di Breitkopf, serie 25, n. 299.

N. 282

Due Pezzi per piano.

Lustig. Traurig.

Pubblicati nella grande edizione Breitkopf, serie 25, n. 300.

N. 283

Fuga a due voci per organo, in re maggiore.

Composta verso il 1782-83.

Lavoro fanciullesco, maldestro, scorretto, con cattive imitazioni e transizioni, ma tutte animate da un forte soffio di vita; parecchie modulazioni contrastano con la debolezza del resto, con una stranezza che si sente naturale (Wyzewa).

N. 284

Adagio per una scatola musicale, in fa maggiore.

Composto nel 1799, pubblicato in « Die Musik » del 15 marzo 1902 dal Kopfermann, il quale ha supposto con verosimiglianza (e il Prod'homme gli dà ragione) che questo pezzo, contrariamente a una precedente indicazione che lo definiva per piano, fosse stato composto da Beethoven per uno strumento meccanico posseduto dal Müller *alias* conte Deym nel suo Museo presso la Porta rossa. Come è noto anche Mozart ha scritto musiche per simili strumenti, allora di gran moda.

N. 285

Bolero N. 1, per piano, violino, violoncello e voce.

Composto verso il 1784, pubblicato dal Kalischer nel dicembre 1902.

OPERE NON CITATE DAL GROVE

OPERE VOCALI

N. 286

ARIE (DUE) SU PAROLE FRANCESI.

1. *Que le temps me dure passé loin de toi* (in do min).
2. *Plaisir d'aimer, besoin d'une âme tendre* (in sol).

Risalgono agli ultimi anni del secolo XVIII. Le parole del primo pezzo sono di G. G. Rousseau; cioè la sua famosa aria delle tre note: *Que le jour me dure.*

Pubblicate nel 1902 dal Chantavoine. Ecco il testo dell'aria di Rousseau:

Que le jour me dure,
Passé loin de toi !
Toute la nature
N'est plus rien pour moi.
Le plus vert bocage
Quand tu n'y viens pas,
N'est qu'un lieu sauvage,
Pour moi sans appas.

Hélas ! si je passe
Un jour sans te voir,
Je cherche ta trace
Dans mon désespoir.
Quand je l'ai perdue
Je reste à pleurer;
Mon âme éperdue
Est près d'expirer.

Le cœur me palpite
Quand j'entends ta voix;
Tout mon sang s'agite
Dès que je te vois.
Ouvres-tu la bouche,
Les cieux vont s'ouvrir;
Si ta main me touche,
Je me sens frémir.

N. 287

Due schizzi di Lieder su testo di Goethe.

1. *Erlkönig* (*Il re degli Elfi*). - 2. *Rastlose Liebe* (*Amore instancabile*).

Risalgono al 1796 circa: il primo pubblicato nel 1871 dal Nottebohm, il secondo nel 1892 dal Chantavoine, e sono molto interessanti:

Testo originale (1).

Erlkönig.

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind ?
Er ist der Vater mit seinem Kind;
Er hat den Knaben wohl in dem Arm,
Er fasst ihn sicher, er hält ihn warm.

Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht ?–
Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht ?
Den Erlenkönig mit Kron' und Schweif ?–
Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif.

"Du liebes Kind, komm, geh mit mir !
"Gar schöne Spiele spiel' ich mit dir;
"Manch bunte Blumen sind an dem Strand;
"Meine Mutter hat manch gülden Gewand".

(1) *Versione italiana:*

Il re degli Elfi.

Chi cavalca sì tardi nella notte e nel vento ?
È il padre col suo figliuoletto;
egli tien tra le braccia il fanciullo,
lo stringe sicuro e caldo lo tiene.

Figliuolo, perchè nascondi tremando la faccia ?
Non vedi, padre, il re degli Elfi ?
Il re degli Elfi con manto e corona ?
Figliuolo, non è che una striscia di nebbia.

« Mio caro bambino, su vieni con me !
Bellissimi giochi vò giocare con te;
sulla sponda ci sono dei fior variopinti:
e mia madre ha per te vesti d'oro ».

Mein Vater, mein Vater, und hörest du nicht,
Was Erlenkönig mir leise verspricht?–
Sei ruhig, bleibe ruhig, mein Kind;
In dürren Blättern säuselt der Wind.–

„Willst, feiner Knabe, du mit mir gehn?
„Meine Töchter sollen dich warten schön;
„Meine Töchter führen den nächtlichen Reihn,
„Un wiegen und tanzen und singen dich ein".

Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort
Erlkönigs Töchter am düstern Ort?–
Mein Sohn, mein Sohn, ich seh' es genau;
Es scheinen die alten Weiden so grau.–

„Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt;
„Und bist du nicht willig, so brauch' ich Gewalt".
Mein Vater, mein Vater, jetzt, fasst er mich an!
Erlkönig hat mir ein Leids gethan!–

Den Vater grauset's, er reitet geschwind.
Er hält in Armen das ächzende Kind,
Erreicht den Hof mit Mühe und Not;
In seinen Armen das Kind war todt.

Padre mio, padre mio, non senti tu
ciò che il re degli Elfi mi promette?
Sta' quieto, sta' quieto, figlio mio;
tra le aride foglie il vento sussurra.

« Vuoi, dolce fanciullo, venir con me?
Le mie figlie ti stanno aspettando;
le mie figlie menan la ridda notturna
e ti cullano e danzan e cantano ».

Padre mio, padre mio, non vedi tu là
le figlie del re degli Elfi?
Figliuolo, figliuolo, lo vedo bene,
son i vecchi salici che sembran sì grigi.

« Ti amo, la tua figura mi attira;
e se non lo vuoi, la forza adopro! ».
Padre mio, padre mio, ora egli mi afferra!
Il re degli Elfi mi ha fatto del male!

L'orror coglie il padre, veloce ei cavalca,
tra le braccia tenendo il gemente bambino,
raggiunge alfine a stento la casa;
ma morto il bambino tra le braccia lieve.

Testo originale:

RASTLOSE LIEBE.

Dem Schnee, dem Regen,
Dem Wind entgegen,
Im Dampf der Klüfte,
Durch Nebeldüfte,
Immer zu ! Immer zu !
Ohne Rast und Ruh !

Lieber durch Leiden
Möcht' ich mich schlagen,
Als so viel Freuden
Des Lebens ertragen,
Alle das Neigen
Von Herzen zu Herzen,
Ach wie so eigen
Schaffet das Schmerzen !

Wie soll ich fliehen ?
Wälderwärts ziehen ?
Alles vergebens !
Krone des Lebens,
Glück ohne Ruh,
Liebe, bist du !

Versione italiana:

AMORE INSTANCABILE.

Incontro alla neve,
alla pioggia, al vento,
nel vapore dei baratri,
attraverso le nebbie,
sempre dietro ! sempre dietro!
senza tregua e riposo !

Piuttosto vorrei passar
tra le sofferenze,
che tante gioie
della vita sopportar.
Ogni anelar
di cuore con cuore,
ah, come facile
procura il dolore !

Come posso fuggire ?
Ritirarmi nei boschi ?
Tutto è invano !
Corona della vita,
gioia senza quiete,
Amore, sei tu !

N. 288

HOCHZEITSLIED (CANZONE DI NOZZE) FÜR GIANNATTASIO DEL RIO, PER UNA VOCE E PIANO.

N. 289

« KAPLIED ».

Pubblicato in facsimile con la *Sonatina inedita* nei *Briefe an Simrock, Wegeler, ecc. (1908)*. È la trascrizione semplificata per piano di un Lied di C. Schubart (1787). Risale all'epoca di Bonn (1787–1790).

N. 290

Meine Mutter fragt mich immer: Trinkst du ? (Mia madre mi domanda sempre: Bevi tu ?), Lied.

Secondo il Nottebohm (*Zweite Beeth.*, II) questo Lied, di cui non si è trovata, fino ad oggi, alcuna traccia, fu composto verso il 1792 contemporaneamente all' Ottetto, op. 103.

N. 291

Nenne nicht das Schicksal grausam (Non chiamar cruda la sorte), Lied, testo di Herder.

Vale la pena di citare questo Lied, sebbene non risulti che Beethoven ne abbia composto più di un abbozzo segnalato dal Nottebohm (*Zweite Beeth.*, cap. 63) sulla medesima pagina che contiene gli spunti delle Variazioni *Se vuol ballare* (N. 156) e del Lied: *Ich der mit* (N. 264). Siamo negli anni 1792–93.

Testo originale:	*Versione italiana:*
Die Schwestern des Schicksals.	Le sorelle del destino.
Nenne nicht das Schicksal grausam, Nenne seinen Schluss nicht Neid: Sein Gesetz ist ewge Wahrheit, Seine Güte Götterklarheit, Seine Macht Nothwendigkeit.	Non chiamar cruda la sorte, non dire invidia la sua decisione; eterna verità è la sua legge, splendore divino è la sua bontà, il suo potere necessità.
Blick' umher, o Freund, und siehe Sorgsam wie der Weise sieht. Was vergehen muss, vergehet: Was bestehen kann, bestehet: Was geschehen will, geschieht.	Guarda intorno, o amico, e vedi attento come il saggio vede. Passa ciò che passar deve: resta ciò che può restare: ciò che avvenir vuole avviene.
Heiter sind des Schicksals Schwestern, Keine blasse Furien: Durch der sanftverschlungnen Hände Webt ein Faden sonder Ende Sich zum Schmuck der Grazien.	Serene sono le sorelle del destino, livide furie non sono: tra le mani soavemente congiunte un filo senza fine s'intesse a ornamento delle grazie.

Denn seit aus des Vaters Haupte
Pallas jugendlich entsprang,
Wirket sie den goldnen Schleier,
Der mit aller Sterne Feier
Droben glänzt Aeonenlang.

Und an ihrem Meisterwerke
Hanget stets der Parze Blick.
Weisheit, Macht und Güte weben
In des Wurms und Engels Leben
Wahrheit, Harmonie und Glück.

Nenne nicht das Schicksal grausam,
Nenne seinen Schluss nicht Neid:
Sein Gesetz ewge Wahrheit,
Seine Güte Götterklarheit,
Seine Macht Notwendigkeit.

Poichè da quando dal capo di Giove
giovanilmente Pallade nacque,
essa intesse l'aureo lenzuolo,
che nella festa di tutti gli astri
lassù risplende per l'eternità.

E al suo mirabile lavoro
sempre è fisso lo sguardo della Parca.
Saggezza, potere e bontà tessono
l'esistenza dell'angelo e del verme
verità, armonia e felicità.

Non chiamar cruda la sorte
non dire invidia la sua decisione
eterna verità è la sua legge
splendore divino è la sua bontà,
il suo potere necessità.

(Dall'edizione: *Herders Sämmtliche Werke, Herausgegeben von Bernhard Suphan, Berlin, 1887 ff.*).

N. 292

Punschlied (La Canzone del ponce), in sol maggiore.

Risale al 1789–90.
Edito dallo Schiedermair nel suo libro: *Der junge Beethoven* (1925).

OPERE STRUMENTALI

N. 293

Allegro per mandolino e piano, in do.

Dedicato alla Contessa Giuseppina Clary.

Questa *sonatina* composta a Praga e pubblicata dal Chitz (rivista « S. I. M. », dicembre 1912) porta a cinque le composizioni note di Beethoven per mandolino. Alla Biblioteca di Berlino se ne trovano alcune misure (presso uno schizzo dell'*Ah ! perfido*) che portano la dicitura: *per la Sig.na Clary* (Prod'homme).

N. 294

ALLEGRO E MINUETTO PER DUE FLAUTI, IN SOL MAGGIORE.

Composto nel 1792, pubblicato nel 1901.

N. 295

« ALLEMANDE », PER PIANO.

Composta nel 1800.
Pubblicata nella grande edizione Breitkopf, serie 25, n. 307.

N. 296

COMPOSIZIONI (TRE) PER PIANO A QUATTRO MANI.

1. GAVOTTE ANDANTINO, in fa magg. – 2. ALLEGRO, in si bem. – 3. MARCIA LUGUBRE in do min.

Risalgono al 1790 circa. Erano state attribuite a Mozart. Nel 1908 furono identificate dal de Saint-Foix nelle collezioni del British Museum. Della marcia esiste soltanto la prima pagina (sei misure).

N. 297

CONCERTO PER PIANO E ORCHESTRA, IN RE MAGGIORE.

ALLEGRO.

È stato attribuito a Beethoven, con data approssimativa 1789–1792, ma nel 1925 H. Engel ha dimostrato che esso non è di Beethoven, ma di J. Roesler (1771–1813).

N. 298

Duett mit zwei obligaten Augengläsern (Duetto con due paia di occhiali obbligati), per viola e violoncello.

Composto fra il 1795 e il 1798.

Il titolo scherzoso allude al fatto che tanto Beethoven quanto il suo compagno di concerto Zmeskall, quando suonavano inforcavano gli occhiali. Pubblicato dall'editore Peters nel 1913, a cura di Fr. Stein. Per un possibile legame di quest'opera col Quartetto op. 18 n. 4 ved. a tale numero.

N. 299

Sinfonia di Jena, in do maggiore.

Risale, almeno in parte, al periodo di Bonn. Una copia di questa Sinfonia, recante il nome di Beethoven fu trovata a Jena dal dottor Stein tra la musica proveniente dall'Archivio *Collegium Musicum* e da lui pubblicata nel 1909.

Le prove dell'autenticità di questa Sinfonia sono controverse. Bisogna, tuttavia, riconoscere che, malgrado la chiara impronta settecentesca, si avvertono in essa singolari corrispondenze con altre opere di Beethoven (primo quartetto dell'op. 18, larghetto del Concerto per violino, Trio op. 87, ecc.).

Comunque, l'opera è pregevole. L'Adagio e il Minuetto rivelano un autore che sa il fatto suo; c'è una personalità non comune. Dal punto di vista storico-musicale non è inverosimile che la Sinfonia possa essere di Beethoven giovane sui vent'anni. Tra la prima Sinfonia sicuramente sua, l'op. 21, e questa, attribuita al periodo di Bonn, correrebbero ben dieci anni; eppure tra l'Adagio cantabile della Sinfonia di Jena e l'Andante cantabile della Sinfonia in do maggiore non corre un abisso, e dei due minuetti preferisco quello della Sinfonia di Jena, anche per quel suo strano accento religioso che dovremmo definire inatteso se non esistesse sulla partitura l'avvertenza: *maestoso*.

N. 300

Quartetti (Sei) per due violini, viola e violoncello.

Vedi su questi sei Quartetti giovanili l'ampia notizia ed analisi del de Saint–Foix nella « Rivista musicale italiana» dell'aprile 1923 e nella « Revue musicale» del 1° aprile 1927.

Furono attribuiti dapprima a Mozart, ma il de Saint–Foix crede di poterli assegnare a Beethoven (data approssimativa 1786–1790, cioè lievemente posteriore ai tre quartetti con piano (N. 152). Apparterrebbero al periodo mozartiano, rivelano imitazioni e reminiscenze di altri autori, tra i quali il Boccherini, ma vi è in essi la traccia di temi che ritroviamo nelle future e più originali opere di Beethoven; quello, ad esempio, della *Malinconia* del Quartetto op. 18, n. 6 e quello dei *Pastori* nella Sesta Sinfonia.

Il Rolland, tuttavia, pur valendosi dell'opinione del Saint–Foix in appoggio alla sua tesi della forte influenza esercitata da Mozart su Beethoven, si dichiara perplesso sulla definitiva attribuzione di tali Quartetti al maestro di Bonn.

N. 301

Quartetto per due violini, viola e violoncello, in fa dalla Sonata in mi maggiore (op. 14, n. 1) composta e dedicata alla Baronessa de Braun, da L. van Beethoven, adattata da lui stesso.

Pubblicato nel 1802. Vedi: Altmann « Die Musik», V, novembre 1905. È ricavato dalla sonata per piano op. 14, n. 1.

N. 302

Quintetto per oboe, tre corni e fagotto, in mi bemolle.

Composto verso il 1795, inedito. Proprietà, in passato, dell'Artaria, oggi del dott. Prieger di Bonn.

N. 303

Rondò per piano, in si bemolle (inedito).

È il pezzo più importante dei tre manoscritti ignoti di Beethoven scoperti dal Saint-Foix nel «British Museum»; era stato attribuito a Mozart. Può risalire al 1795–1800.

N. 304

Sonata per piano e flauto.

Sarebbe stata composta fra il 1784 e il 1785, ma il Prod'homme, pur registrandola, la dichiara di dubbia autenticità.

N. 305

Sonatina inedita.

Risale all'epoca di Bonn (1785–90).

Il manoscritto autografo, prodotto nei *Briefe an Simrock, Wegeler*, ecc. (1908) offre sopra un verso l'inizio di questa piccola Sonata, poi la fine, dopo un allegretto, in margine al quale Wegeler ha scritto: «Für mich von Beethoven geschrieben und bezeichnet» (Prod'homme).

N. 306

Trio per due violini e viola.

È una trascrizione dello stesso Beethoven, pubblicata nel 1804, del Trio per due oboi e corno inglese, op. 87.

N. 307

Trio per piano, violino e violoncello.

Allegro – Rondò.

Composto verso il 1794; già attribuito a Mozart.

N. 308

Reich mir die Hand (Dammi la mano), Variazioni per due oboi e corno inglese, pubblicate da Fritz Stein.

N. 309

Wie unsere Grosseltern tanzten (Come ballavano i nostri nonni). 11 Danze viennesi per 7 strumenti da corda e da fiato, pubblicati da Hugo Riemann.

N. 310

Sei Scozzesi, per piano.

Il Thayer, al n. 136, parla di 12 Scozzesi per 2 violini e basso (con 2 flauti e 2 corni *ad libitum*) annunziate da Johann Traeg nella «Wiener Zeitung» del 21 marzo 1807, e aggiunge che le stesse dovevano apparire anche per pianoforte, nella cui redazione stanno queste sei.

Il Thayer aggiunge che nella stessa epoca furono annunziati anche 12 valzer per 2 violini e basso, non originali, ma desunti da vari temi di tempi di sonate, sinfonie e composizioni varie di Beethoven. Il Maestro Arturo Siciliano, al quale ho sottoposto la cosa per quanto si riferiva all'Indice tematico, osserva:

« Mi pare evidente che si tratti di quei 12 valzer che il Nottebohm cita nella sua appendice accludendovi anche gli inizi tematici. Non ho ritenuto opportuno inserire nell'elenco tematico queste rimpolpettature di carattere commercialistico. Mi sembra sufficiente accennarne nel testo ». Vedi il N. 312.

N. 311

Valzer, per piano.

Sono due Valzer pubblicati nella grande edizione Breitkopf, serie XXV, n. 303 e 304. Il primo risale al 1824, il secondo al 1825.

N. 312

Scozzesi, per piano.

Sono due Scozzesi pubblicate nella grande edizione Breitkopf, serie XXV, n. 305 e 306. La prima porta la data 1825, la seconda è senza data.

È probabile che queste due Scozzesi facciano parte delle 12 cui accenna il Thayer (vedi nel presente Catalogo il N. 310). Però in tutto questo c'è un gran guazzabuglio di date. Qui si parla della data 1825; per le 6 precedenti si parla del 1823, mentre le 12 del Thayer verrebbero assegnate al 1807.

N. 313

Rondò per piano, in do maggiore.

Stampato in *Bossler Blumenlese für Clavierliebhaber*, 1783. Citato dal Thayer in appendice come dubbioso. Registrato, invece, come autentico da Schiedermair, al n. 7 del suo Catalogo delle opere giovanili di Beethoven.

N. 314

Sonatensatz und Allegretto-Entwurf, in fa maggiore.

Registrato da Schiedermair.

N. 315

Frammento di una Romanza per piano, flauto, fagotto, concertante con accompagnamento di archi e due oboi, in mi minore.

Risale al 1792–3. Autografo inedito nel «British Museum» di Londra.

N. 316

Abbozzo di un tempo di una Sinfonia in do maggiore.

Risale al 1791–3. Autografo nel «British Museum» di Londra, menzionato dal Nottebohm (*Beethoveniana II*) e dallo Shedlock, *Musical Times*, 1892. Pubblicato in *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, XIII.

N. 317

Duo. Per un Carillon (?) in do maggiore.

Inedito. Probabilmente risale all'epoca di Bonn. Il mss. apparteneva alla Casa Artaria (*Thayer, n. 29*).

N. 318

Temi di Fughe.

Composti per Albrechtsberger negli anni 1795–96 (*Thayer, n. 46*).

N. 319

Ein anders ist das Erste Jahr (Altra cosa è il primo dell'anno), Canone, in fa maggiore.

Si trova in uno dei famosi Quaderni; ed è stato scritto in occasione del primo giorno del secolo XIX (*Thayer, n. 80*).

N. 320

Lob auf den Dicken (Elogio dell'obesità), per due voci e coro a quattro voci, in sol maggiore.

Si tratta di una delle composizioni scherzose di Beethoven. Sono 17 misure scritte di pugno dell'autore dietro l'ultima pagina del mss. della Sonata op. 28. Composto nel 1801 e dedicato all'amico violinista Schuppanzigh (*Thayer, n. 91*). Il verso scherzoso: *Schuppanzigh ist ein Lump* (*S. è uno scapestrato*) con la iterazione della parola *Lump*, suscita, nel ritmo musicale, un senso di vivacità umoristica assai grazioso. È inedito.

N. 321

Cantata per soprano, due tenori e basso, con piano, in si bemolle maggiore.

Su questa Cantata, non registrata dal Nottebohm e dal Grove e che non ho potuto accertare se sia tuttora inedita, il Thayer dà le seguenti notizie (N. 185).

« Una copia, in possesso del Prof. Jahn, porta il titolo: *Cantata campestre a 4 voci col cembalo obligato, composta 1814 da L. v. B.* Secondo una comunicazione

del defunto dott. Bertolini, questo pezzo, per il quale l'Abate Bondi scrisse il testo e Beethoven la musica, venne eseguito nel giorno di S. Giovanni del 1814 in Weinhaus presso Vienna in onore del celebre medico dott. Giovanni Malfatti, e precisamente in una piccola festa organizzata da Bertolini. Il manoscritto originale venne offerto da Bertolini alla virtuosa di piano Signora Belleville–Oury».

A queste notizie il Thayer fa seguire il testo:

Un lieto brindisi
Tutti a Giovanni
Cantiam così, così
Viva lunghi anni felici
Sempre felici,
Utile al mondo
Caro agli amici
Nuovo Esculapio
Dei nostri dì.
Viva Giovanni
Viva, ed al solito
Febbri e smania
Segua a sanar,
Sospenda i vanni
E sì bei giorni
Tardi a troncar.

C'è qualcosa che zoppica, ma non bisogna farne responsabile il bravo abate Bondi, bensì, forse, i trascrittori non italiani.

Quanto al Malfatti egli è ben noto ai biografi di Beethoven. Medico e amico del Maestro, era sua nipote quella Teresa Malfatti che Beethoven si illuse, per qualche tempo, di poter sposare.

Più tardi Malfatti troncò i suoi rapporti con Beethoven e soltanto dopo molta insistenza degli amici si recò a visitare, come medico, il glorioso uomo. Grande fiducia aveva Beethoven nella sapienza di Malfatti, ma oramai era troppo tardi. Per notizie biografiche sul Malfatti cfr. a pag. 64 il volume di G. Bilancioni: *La sordità di Beethoven* (Roma, Formìggini, 1921).

N. 322

Ich küsse Sie (Io vi bacio), scherzo musicale per basso solo, in fa maggiore

Si trova nella lettera del 1° gennaio 1816 indirizzata alla Cantante Milder–Hauptmann, interprete del *Fidelio* a Berlino. Il testo gioca sul bisticcio del cognome Hauptmann che significa anche Capitano (*Thayer, n. 201*).

N. 323

Canon infinitus, per violino e basso, in si bemolle maggiore.

Si legge nel Quaderno di conversazione del marzo 1820 (*Thayer, n. 220*).

N. 324

Due Canoni: I. Sanct Petrus, in la maggiore: II. Bernardus, in la minore.

I temi si trovano in una lettera scherzosa indirizzata nel 1820 a Carlo von Peters, istitutore nella casa del Principe Lobkowitz, amico di B. e aiuto-tutore del nipote. I. Sanct Petrus ist ein Fels (*San Pietro è una pietra*). II. Bernardus war ein Sanct (*Bernardo era un Santo*).

N. 325

Erinnerungsblatt (Pagina d'album: Das Schöne zum Guten (Il bello nel buono), in fa maggiore.

Sono due battute per soprano solo, scritte a matita nell'album della signora von Pachler il 27 settembre 1823.

N. 326

Gesangstück (Melodia).

Col testo in italiano, offerta, come autografo, al compositore Soliva nel 1824.

N. 327

Canone: Bester Herr Graf (Ottimo signor Conte), in fa maggiore.

Composizione scherzosa, riprodotta in facsimile nel 10° fasc. del Repertorio di Hirschbach, nel 1844 (*Thayer, n. 248*)

N. 328

ERINNERUNGSBLATT (PAGINA D'ALBUM) DAS SCHÖNE ZU DEM GUTEN, IN LA MAGGIORE.

Era unito nella lettera in data 3 maggio 1825 a L. Rellstab con le parole: « Gradisca questo piccolo ricordo del suo amico Beethoven». Il Rellstab lo pubblicò nel 4° vol. del suo libro *Garten und Wald* (Lipsia 1854).

N. 329

CANONE DEL DOTTORE: DOCTOR SPERRT DAS THOR DEM TOD, IN DO MAGGIORE.

È contenuto in una lettera in data 11 maggio 1825 al dott. H. Braunhofer, suo medico curante. Versione del testo: « Il dottore chiude la porta alla morte; anche la Nota [musica] ci solleva dalle pene».

N. 330

ERINNERUNGSBLATT (PAGINA D'ALBUM), ARS LONGA, VITA BREVIS; PER BASSO SOLO, IN FA MAGGIORE.

Quattro graziose battute sul famoso aforisma di Ippocrate, inviate il 6 settembre 1825 a Giorgio Smart, direttore della Società Filarmonica di Londra, la quale sovvenne generosamente Beethoven negli ultimi tempi di sua vita.

N. 331

CANONE: ES MUSS SEYN, ES MUSS, ECC., IN FA MAGGIORE.

Pubblicato in facsimile su «Gassner's Zeitschrift», III, 133 (1843).

N. 332

Italienische Gesänge (Canti italiani).

Sono elencati nel Catalogo del Thayer al n. 264 coi seguenti chiarimenti:

Canti italiani da una a quattro voci, la maggior parte senza accompagnamento e inediti. Essi, in parte, furono indubbiamente composti da Beethoven in età matura; un manoscritto porta addirittura le seguenti parole di proprio pugno: « Esercizi di Beethoven». Per questo lavoro egli chiese in prestito alla Casa Artaria sei volumi di poesie, in merito ai quali, dopo la sua morte, fu stesa questa nota in un elenco di restituzione: « Metastasio. Opera in più volumi che il sg. v. B. ricevette in prestito il 26 luglio 1814».

Nello stesso elenco si trova anche: « Un'aria italiana di sua composizione in partitura, già pagatagli, che lo stesso [Beethoven] si fece restituire il 27 settembre 1814 da Artaria e C. per essere nuovamente riveduta, e che da allora non venne più restituita». Questo pezzo era *Primo Amore*. Rondò vocale.

Però, continua il Thayer, alcune di queste composizioni risalgono al tempo di Bonn, per esempio: *O care selve*, mentre altre possono essere considerate solo come esercizi di studi degli anni 1797–98. Vedi, a questo proposito, l'op. 12.

Ed ecco l'elenco dei 32 canti:

1. Fra tutte le pene, testo dalla « Zenobia» di Metastasio (*duetto*).
2. Idem (*terzetto*).
3. Idem (*quartetto*).
4. *Bei labbri che Amore*, testo da « La Gelosia» di Metastasio (*duetto*).
5. *Ma tu tremi, o mio tesoro*, testo da « La Tempesta» di Metastasio (*terzetto*).
6. *Quella cetra, ah pur*, testo dalla « Cantata pel giorno natalizio di Maria Teresa» di Metastasio (*quartetto*).
7. *Nel mirarvi o boschi*, testo da « Strofe per musica» di Metastasio (*quartetto*).
8. Idem, *duetto e piano*.
9. *Quanto è bella la campagna* (*terzetto*).
10. *Venne contento* (*duetto*).
11. *Su questo colle erboso* (*duetto*).
12. *La pastorella al prato* (*quartetto*).
13. *O care selve antiche*, testo dall'« Olimpiade» di Metastasio (*terzetto*).
14. *Se lontan ben mio*, testo da « Strofe per musica» di Metastasio (*terzettino*).
15. *L'onda che mormora*, testo dal « Siroe» di Metastasio (*terzetto*).
16. *Chi mai di questo core*, testo da « Il Ritorno» di Metastasio (*terzetto*).
17. *Se vivo in te l'amato* (*duetto*).
18. *Per te d'amico aprile*, testo da « Il Nome» di Metastasio (*terzetto*).
19. *Nei campi e nelle selve* (*coro*).
20. *Quella cetra ah pur*, testo dalla Cantata: « Pel giorno natalizio di Maria Teresa» di Metastasio (*terzetto*).
21. Idem (*quartetto*).

22. *Nei campi, nelle selve* (*coro*).
23. *No, non turbarti*, testo da « La Tempesta» di Metastasio.
24. *O care selve*, testo dall'« Olimpiade» di Metastasio (*coro*).
25. *Nei giorni tuoi felici*, testo dall'« Olimpiade» di Metastasio (*duetto*).
26. *Giura il nocchier*, testo da « La Gelosia» di Metastasio.
27. *Già la notte*, testo da « La Pesca» di Metastasio (*per 4 voci*).
28. Idem (*per 3 voci*).
29. *Fra tutte le pene*, testo dalla « Zenobia» di Metastasio (*per 4 voci*).
30. Idem (*per 3 voci*).
31. *Silvio, amante disperato.*
32. Scena *Primo amore* e Aria *Tal amor piacer del ciel.*

N. 333

Vocal–Terzett (Terzetto vocale) per soprano (Volivia) tenore (Sartagone) e basso (Porus).

Incompleto. Citato dal Thayer al n. 266 con la nota: «Il manoscritto è a Vienna alla Musik–Vereins ».

N. 334

Auf der Liebe (Sull'Amore). Duetto vocale con pianoforte, in sol maggiore.

Citato dal Thayer al n. 269 con la nota: « Mss. presso la Casa Artaria di Vienna».

N. 335

Nur bei dir (Vicino a te). Lied per una voce e pianoforte in re maggiore.

Citato dal Thayer al n. 276 con la nota: « Mss. nella Musik–Vereins di Vienna».

N. 336

WIR IRREN ALLESAMMT, ECC., INIZIO DI UN LIED.

Autografo di poche battute a matita conservato alla Biblioteca di Vienna (*Thayer, n. 277*).

N. 337

INTRODUZIONE DEL II ATTO (ALLA MARCIA).

Il titolo è italiano. Non si comprende a quale opera si alluda. Comunque, sono 40 battute per orchestra (*Thayer, n. 271*).

N. 338

CONCERTO PER OBOE ED ORCHESTRA.

Citato dal Thayer al n. 281.

N. 339

SESTETTO PER OBOE, CLARINETTO, TRE CORNI E FAGOTTO.

ALLEGRO E MINUETTO.

Incompleto. Citato dal Thayer al n. 282 con la nota: «Proprietà Artaria».

N. 340

ZAPFENSTREICH (FANFARE).

I. FANFARA N. 1. – II. TRIO ALLA FANFARA N. 3 – III. DUE TRIO DI FANFARA.

Pezzi per banda, citati dal Thayer al n. 283 con la nota: « Proprietà Artaria ».

N. 341

Marcia in re maggiore.

« Marsch in geschwindem Tempo », proprietà Artaria (*Thayer, n. 284*).

N. 342

Sonata N. 15, per piano.

Di dubbia autenticità. Pubblicata dal Mollo (*Thayer, n. 286*).

N. 343

Sei Bagattelle e una Allemanda, per piano.

Citate dal Thayer al n. 287 con la nota : « Proprietà Artaria ».

N. 344

Tre Danze per Orchestra.

Le partiture portano rispettivamente i numeri 3, 9, 11. Proprietà Artaria (*Thayer, n. 290*).

N. 345

Sei Minuetti con Trio per due violini e basso.

Titolo testuale in italiano: « 6 Menuetti a Violini, 1. 2., e Basso del sig. Lodovico van Beethoven », Proprietà Artaria (*Thayer, n. 293*).

N. 346

Scozzese, per Banda, in sol maggiore.

Pubblicato nel « Pfennig Magazin» di Haslinger. Vedi Thayer al n. 294.

N. 347

Glauben, Hoffnung und Liebe. Abschiedsgedanken für das Pianoforte (Addio al piano), in fa maggiore.

Pubblicato dall'ed. Crantz di Berlino. È una composizione divenuta piuttosto popolare, forse a causa del titolo inventato da uno dei primi editori, il londinese Boosey: « Addio al piano di Beethoven», cioè come ultima composizione pianistica del Maestro. Ma nulla impedisce di pensare che si tratti di una gratuita ma redditizia trovata editoriale. È citata dal Thayer al n. 295.

N. 348

Trio strumentale.

Citato dal Thayer al n. 297 come autografo posseduto dal Signor W. Wildefeyr.

N. 349

Ich bin bereit (Io sono pronto), divertimento musicale a tre voci, in do maggiore.

Da una lettera in data giugno 1818 a Vincenzo Hauschka. Vale la pena di ricordare che V. Hauschka fu il maestro concertatore della

società Amici della Musica di Vienna. Nel 1818 egli fu incaricato dalla Società di proporre a Beethoven la composizione dell'oratorio: *La Vittoria della Croce*, ma la cosa non ebbe seguito. Ecco l'inizio scherzoso della lettera che contiene l'*Ich bin bereit:*

Ottimo socio della Società nemici della musica, dello stato imperiale austriaco

Sono pronto	MUSICA	. . . *bassi*
Io sono pronto		. . . *tenori*

Io non ho che un soggetto sacro, ma voi ne volete uno eroico; per me va bene anche così, ma credo che sarebbe molto meglio, per una massa corale, unire qualche cosa di spirituale.

N. 350

Dodici Danze tedesche, per pianoforte.

Citate al n. 291 del Thayer che riporta i temi di due sole danze. Delle altre dieci sappiamo soltanto che sono: 3ª in sol; 4ª in re; 5ª in fa; 6ª in si bem.; 7ª in re; 8ª in sol; 9ª in mi bem.; 10ª in do; 11ª in la; 12ª in re.

BIBLIOGRAFIE

CONTRIBUTO A UNA BIBLIOGRAFIA DELLE PRIME EDIZIONI ITALIANE DELLE OPERE DI BEETHOVEN

Il presente lavoro, meglio ancora che *contributo*, si dovrebbe chiamare *inizio* di una bibliografia, perchè è il primo che appare in Italia, e già per questa ragione esso non potrebbe non essere modesto.

Tuttavia, già questo primo saggio costituirà per molti studiosi una rivelazione sulla fortuna di Beethoven in Italia, ed essi vorranno esserne grati alla signorina Emilia Zanetti che, dietro mio invito, l'ha redatta come meglio oggi non era possibile.

Intanto, vediamo di trarre dal prezioso materiale raccolto, qualche risultato storico non meno prezioso.

Opere di Beethoven sono state stampate in Italia, vivente l'autore. Non sono, davvero, le più importanti. Alcune delle *Sonatine facili*, il *Trio* op. 11, le *Variazioni* op. 159, la *Romanza per piano e violino*, op. 50, n. 2, l'*Oratorio*, op. 85 e, cosa strana, i due *Trii*, op. 70 che sono del più difficile Beethoven della seconda maniera. È poco, ma quando si consideri l'ambiente musicale italiano dell'epoca, dominato dal melodramma, nonchè l'impossibilità per l'editoria di quel tempo di far concorrenza a quella tedesca, anche quel poco è un indizio confortante, tanto più che, appena pochi anni dopo la morte di Beethoven, gli editori italiani riservavano a noi bibliografi qualche bella sorpresa.

Erano trascorsi soltanto quindici anni dalla scomparsa del Grande, ed ecco che il Pozzi pubblica a Mendrisio un importantissimo gruppo di opere: tutte le Nove Sinfonie in partitura con la riduzione per piano a piè di pagina, le dieci Sonate per piano e violino, quattro delle cinque Sonate per piano e violoncello, e ben sei Trii.

Quanto all'editore Ricordi, egli non stette con le mani in mano. Forse la Casa Ricordi è quella che può vantarsi di avere per la prima stampato Beethoven in Italia, perchè in attesa di nuove ricerche, resta il dubbio che essa possa essere stata preceduta dal Lorenzi di Firenze con la *Romanza per piano e violino*, op. 50 (anno 1820).

Ma, a parte questo primato, è certamente del Ricordi l'interessante edizione dell'Oratorio op. 85, e del Ricordi una lunga serie di opere che dal 1820 giunge, quasi ininterrotta, ai nostri giorni. Dal lontano culmine delle Nove

Sinfonie, ridotte a quattro mani (1861–68), si passa alla raccolta completa delle Sonate per piano terminate verso il 1868–70; dallo spartito completo del *Fidelio* (1872) alla nuova monumentale edizione critica delle Sonate per piano curata dall'amico Alfredo Casella.

Ma nulla si toglie alle benemerenze beethoveniane della Casa Ricordi segnalando in modo speciale l'editore Guidi di Firenze. Rimando, per lui, alla nota che, all'inizio della bibliografia, gli dedica la Zanetti. È veramente straordinario che, corrispondendo alla gloriosa Società del Quartetto di Firenze, egli abbia stampato verso il 1860 i Quartetti di Beethoven e, parallelamente, parecchie delle *Ouvertures*, Trii, e altre opere sinfoniche e da camera. Il Guidi e la Società del Quartetto di Firenze debbono essere considerati come pionieri della fortuna del più alto Beethoven in Italia.

Come esattamente dirà fra poco la signorina Zanetti, gli editori fondamentali di Beethoven in Italia sono stati tre: Ricordi, Pozzi e Guidi. Ma una parola di ricordo merita anche la Casa Lucca di Milano, non tanto per il numero delle opere di Beethoven pubblicate, che è modestissimo (alcuni valzer, 1855; alcuni Lieder, 1870; e, fatto interessante, il Quarto Concerto per piano e orchestra, op. 58, primo dei concerti per piano stampati in Italia) ma per ragioni, dirò così, storico–spirituali.

Francesco Lucca, nato a Cremona nel 1802, morto a Milano nel 1872, fu impiegato della Casa Ricordi, dalla quale si separò per fondare, nel 1825, una casa musicale che divenne importantissima. Fu l'editore di molti autori italiani, tra i quali Catalani e Petrella, ma la gloria maggiore della sua Casa fu quella di avere intuito e introdotto per prima in Italia il genio di Wagner, acquistandone i diritti d'autore.

La Casa Lucca parve essere, e fu per qualche tempo, la rivale di Ricordi, personificando, per così dire, il dualismo Verdi–Wagner. Morto il Lucca, la direzione fu assunta dalla moglie Giovannina Strazza, donna di eccezionale valore, al cui apostolato si deve la diffusione dell'opera wagneriana in Italia. Ora, appunto la diffusione dell'opera wagneriana fa rientrare la Casa Lucca nella storia della fortuna di Beethoven in Italia, come acutamente ci spiega Corrado Ricci nella sua bella introduzione alla storia della *Società del Quartetto di Bologna* (Bologna, tip. Azzoguidi, 1897) (1).

Osserva, infatti, Corrado Ricci che nella prima metà dell'Ottocento «correvano in Italia, per la musica sinfonica e classica, brutti giorni . . . il melodramma romantico era riuscito a cacciare in bando l'opera poderosa dei classici ed a comprimere le latenti mirabili virtù dell'orchestra. L'errore durò a lungo; durò forse sino al 1871 »; cioè sino alla rappresentazione del *Lohengrin* di Wagner.

(1) Per la storia della fortuna beethoveniana in Italia non sarà inutile un giorno raccogliere dati statistici circa l'esecuzione delle sue opere. Per esempio, la pubblicazione della Società del Quartetto di Bologna ci dà i programmi dei primi cento concerti dell'istituzione, tenuti nel corso di diciassette anni (1879–1896). Ora in questi concerti Beethoven ha la parte del leone. Soltanto in 21 dei 100 concerti non furono eseguite sue opere.

« Per giungere ad apprezzare, conclude il Ricci, i grandi sinfonisti, era necessario che il gusto fosse ricondotto all'ammirazione dell'armonia e dell'orchestra, con mezzi più popolari che il semplice concerto, ed allora lo fu. La lotta si produsse violenta ed ardita; la vittoria fu difficile e faticosa; ma, se Dio vuole, coloro che cercavano d'ingannare strillando in nome " del bel canto italiano " e contro " la matematica tedesca " furono sgominati. Il " bel canto italiano " per loro non era che un pretesto, e chi, invece di argomenti, avanza dei pretesti, cade. Il bel canto infatti rimase e l'orchestra venne a sposarlo consigliando nuove formule e nuovi effetti ».

Esatto. Il sinfonismo teatrale di Wagner ricondusse all'apprezzamento della musica sinfonica pura e quindi alla diffusione dell'opera beethoveniana in Italia; mirabile rendimento di grazie che a Beethoven faceva Wagner, il quale a Beethoven doveva la sua potenza di musicista teatrale innovatore.

Wagner, che aveva adorato Beethoven per tutta la vita, diffondendo la propria opera riconduceva il pubblico a Beethoven e Beethoven avrebbe potuto dire, grazie a Wagner: *Io ho quel che ho donato.*

A. Bruers.

AVVERTENZA

In senso cronologico e per il primo anche assoluto, tre sono i fondamentali editori di Beethoven in Italia: Ricordi, Pozzi e Guidi.

La Casa Ricordi è troppo celebre perchè occorra parlarne; ma gli editori Pozzi e Guidi meritano qualche cenno.

C. Pozzi svolse la sua azione verso la metà del secolo decimonono a Mendrisio, dove era anche rappresentante della Casa Ricordi.

Mendrisio non è in Italia, ma nel Canton Ticino, e nel Catalogo Ricordi del 1875 la Casa Editrice Pozzi figura tra le Ditte estere; ma ho ritenuto di doverla includere nella presente bibliografia, perchè l'attività editoriale del Canton Ticino linguisticamente italiano, gravitava, all'epoca del Pozzi, sull'alta Italia; basti ricordare la gloria della Tipografia Elvetica di Capolago nel Risorgimento.

È da rilevare che, mentre il Pozzi era il rappresentante di Ricordi a Mendrisio, il Giudici, pioniere dell'editoria musicale in Piemonte, passò, nella sua prima attività d'incisore, dallo stabilimento di Ricordi a quello del Pozzi.

Quanto alle pubblicazioni della Casa G. G. Guidi di Firenze, esse costituiscono un autentico quanto duplice vanto dell'ambiente musicale italiano ottocentesco. La Società del Quartetto di Firenze, fondata nel 1861, incitava l'animosa attività di questo geniale editore fiorentino, cui va il merito dell'*invenzione* delle partiture in formato ridotto: da quello veramente tascabile per la musica da camera (« vade mecum ») a quello un po' maggiore, delle « ouvertures » e d'intere opere teatrali, fra le quali l'*Euridice* del Peri.

Infatti, detta Società includeva fra i vantaggi spettanti a tutti i suoi associati l'edizione a loro uso di « otto pubblicazioni, classiche (6) e moderne (2), in partitura» (v. programma d'associazione del 27 settembre 1862), riducendole a sei dal quinto anno sociale (1865–66) con una parte preponderante per la produzione beethoveniana (1).

E. Zanetti.

---

(1) Nella presente quarta edizione ho potuto introdurre qualche aggiunta e qualche rettifica grazie alla cortesia di Adelmo Damerini bibliotecario del Conservatorio di Musica « L. Cherubini » di Firenze, e del dott. Ulderico Rolandi, il quale ha messo a contributo la sua doviziosa raccolta di spartiti e di libretti. I Maestri I. Fuga e G. Barblan mi hanno comunicato che nelle Biblioteche dei Conservatorii di Torino e di Bolzano nulla esiste che possa modificare la presente bibliografia.

OP. 1, n. 1, 2, 3.

Tre Grandi Trio (*sic*) per pianoforte, violino e violoncello (n. 1 in mi bem.; n. 2 in sol magg.; n. 3 in mi min.). *Mendrisio, C. Pozzi (1840–45).*

OP. 1, n. 3.

Gran Trio, in do min.

Stampato da G. Ricordi in « Antologia classica musicale » (1844).

Ristampato, ma in edizione *vade mecum*, da G. G. Guidi, Firenze, « Società del Quartetto di Firenze. Serie di 6 Partiture per gli associati del 5° Anno Sociale 1865–66. Stabilimento musicale premiato e brevettato di G. G. Guidi. Firenze ».

OP. 2, n. 1, 2, 3.

Tre Sonate, per pianoforte, in fa min., in la magg., in do magg.

In « Collezione completa delle Sonate, corrette e rivedute da Luca Fumagalli sulle migliori edizioni della Germania ». Sia in fascicolo sciolto, sia incluse nella raccolta completa in 4 e in 2 voll. *Milano Ricordi (circa 1868–70).*

OP. 2, n. 1.

Prima Suonata (*sic*) per pianoforte in fa min. *Milano, Ricordi (1844).* In « Antologia classica musicale ».

OP. 2, n. 3.

Nel vol. V de « L'Arte antica e moderna », scelta di composizioni per pianoforte solo, in ordine cronologico corredata della biografia e tavola tematica. *Milano, Ricordi (1867 ?).*

Nello stesso vol. figurano le opere 7, 13, 26, 27, n. 1, 53, 57.

OP. 5, n. 1 e 2.

Due Sonate per pianoforte *e violino* (o *violoncello*). *Mendrisio, C. Pozzi (1840–45).*

OP. 7.

Sonata per pianoforte, in mi bem. *Milano, Ricordi (1867 ?).*

Vedi all'op. 2 e all'op. 2, n. 3.

OP. 8.

Serenata–Trio, in re. *Firenze, Guidi (dicembre 1862).*

OP. 9, n. 1, 2, 3.

Tre Trii, per violino, viola e violoncello (n. 1 in sol; n. 2 in re; n. 3 in do min.) [Segnati erroneamente op. 4]. *Firenze, Guidi (agosto e settembre 1864).*

OP. 10, n. 1, 2, 3.

Tre Sonate per pianoforte (n. 1 in do min.; n. 2 in fa magg.; n. 3 in re magg.). *Milano, Ricordi (1868–70).*

Vedi all'op. 2.

OP. 11.

Trio in si bem. magg. per pianoforte, violino o clarinetto e violoncello. *Mendrisio, Pozzi (1840–45).*

* * *

Tema con Variazioni sopra il Terzetto della *Molinara* « Pria ch'io l'impegno », per il pianoforte, di L. van Beethoven. *Firenze, Lorenzi, s. a. (ma circa 1820–30).*

Sono parti staccate per pianoforte, flauto o violino, violoncello. Porta il n. d'ordine dell'editore 118.

Questo « Tema con Variazioni » non è altro che il terzo tempo dell'op. 11 ed esige una rettifica. L'edizione originale reca che il tema è quello di *Pria ch'io l'impegno* che è tratto da un'opera di Weigl.

E difatti esso si ritrova nell'*Amor marinaro*, libretto di Giovanni de' Gamerra, « tenente nelle Armate di S. M. I. », musicato dal Weigl (vedi nel Catalogo all'op. 11).

Il libretto è molto raro e non dispiacerà quindi al lettore che, avvalendoci della splendida collezione del dott. U. Rolandi, si riproduca qui qualche parola del testo che si legge alla scena 1ª del secondo atto:

Pri ach'io l'impegno
Magistral prenda
Far vuo' merenda.
Comprenderete
Quello ch'io sono
Se del diesis
All'alto tuono
La vuota pancia
Ritornerà.
Pria che l'impegno
ecc., ecc.

Perchè poi l'edizione Lorenzi abbia scambiato la *Molinara* di Paisiello con l'*Amor marinaro* di Weigl è un problema da risolvere che lasciamo al lettore.

OP. 12, n. 1, 2, 3.

Tre Sonate per pianoforte e violino (n. 1 in re magg.; n. 2 in la magg.; n. 3 in mi bem. magg.). *Mendrisio*, *Pozzi* (*1840–45*).

OP. 13 (La Patetica) (1).

Sonata per piano, in do min. *Milano*, *Ricordi* (*1868–70*).

Vedi all'op. 2 e all'op. 2, n. 3.

OP. 14, n. 1 e 2.

Due Sonate per pianoforte, (n. 1 in mi magg.; n. 2 in sol magg.) *Milano*, *Ricordi* (*1868–70*).

Vedi all'op. 2.

OP. 16.

Gran Quintetto, in mi bem. *Firenze*, *Guidi* (*maggio 1863*).

OP. 17.

Sonata in fa magg. per pianoforte e *violino* (*o viola, o corno, o violoncello*). *Mendrisio*, *Pozzi* (*1840–45*).

OP. 18, n. 1, 2, 3, 4, 5, 6.

Sei Quartetti, per due violini, viola e violoncello, *Firenze*, *Guidi*.

N. 1, in fa, dicembre 1861: n. 2, in sol, gennaio 1862; n. 3, in re, aprile 1862 (1); n. 4, in do min., maggio 1862: n. 5, in la, maggio 1862; n. 6, in si bem., giugno 1862.

OP. 20.

Gran Settimetto (*sic*), per violino, viola, clarinetto, fagotto, corno, violonc. e contrabasso, in mi bem. magg. *Firenze*, *Guidi* (*marzo 1862*).

OP. 21.

Prima Sinfonia in do maggiore.

Registro qui la « Collezione completa delle 9 sinfonie » ecc., « partitura d'orchestra coll'aggiunta della riduzione per pianoforte di F. Kalkbrenner ». *Mendrisio*, (*Pozzi 1839–45*) (formato 280 × × 205), e la « Collezione completa delle Sinfonie ridotte a quattro mani da C. Czerny ». *Milano*, *Ricordi* (*tra il 1861 e il 1868*).

Della Prima e della Seconda Sinfonia segnalo la riduzione di F. W. Arnold per pianoforte e violino (con violoncello *ad libitum*). *Milano*, *Ricordi* (*tra il 1850 e 1853*).

---

(1) A documentare la fortuna editoriale di Beethoven in Italia è opportuno citare qualche « riduzione » *sui generis*, pubblicata dalla Casa Ricordi. Si tratta di trascrizioni *pour deux piano* (*ou pour piano avec accompagnement de Physarmonica*) *par C. G. Licke*, delle seguenti opere: op. 13 (*circa 1850*); op. 18, n. 4 (*circa 1850*); op. 20 (*circa 1845*); op. 90 (*circa 1855*).

OP. 22.

Sonata per pianoforte, in si bem. magg. *Milano, Ricordi (1868–70).*
Vedi op. 2.

OP. 23.

Sonata per pianoforte e violino, in la min. *Mendrisio, Pozzi (1840–45).*

OP. 24.

Sonata per pianoforte e violino, in fa magg. *Mendrisio, Pozzi (1840–45).*

OP. 26.

Sonata per pianoforte in la bem. *Milano, Ricordi (circa 1868–70).*
Vedi op. 2 e op. 2, n. 3.

OP. 27, n. 1 e 2.

Due Sonate per pianoforte quasi una Fantasia (n. 1 in mi bemolle; n. 2 in do diesis min. soprannominata « Al chiaro di luna »). *Milano, Ricordi (1868–70).*
Vedi op. 2.

OP. 27, n. 2.

Suonata (*sic*) quasi Fantasia in do diesis minore. *Milano, Ricordi (1843).*
In « Antologia classica musicale », Anno II.
A titolo di curiosità cito questo adattamento:
Alla Vergine, versi di Dante Alighieri (Vergine madre, figlia del tuo figlio) canto di Leopoldo Mastrigli adattato al 1° tempo della Sonata op. 27, n. 2 di L. v. B., con violoncello o violino *ad libitum*. *Roma, Edizioni P. Cristiano, s. a.* (Il Mastrigli visse dal 1856 al 1914).

OP. 28.

Sonata per pianoforte in re magg. *Milano, Ricordi (1868–70).*
Vedi op. 2.

OP. 30, n. 1, 2, 3.

Tre Sonate per piano e violino (n. 1 in la magg.; n. 2 in do min.; n. 3 in sol magg.). *Mendrisio, Pozzi (1840–45).*

OP. 31, n. 1, 2, 3.

Tre Sonate per piano (n. 1 in sol magg.; n. 2 in re magg.; n. 3 in mi bem. magg.). *Milano, Ricordi (1868–70).*
Vedi op. 2.

OP. 36.

Seconda Sinfonia in re magg. *Mendrisio, Pozzi.*
Vedi op. 21.

OP. 43.

Prometeo (*Overtura*). *Firenze, Guidi (novembre 1874).*
In « Biblioteca del Sinfonista, raccolta delle più celebri Sinfonie (Ouvertures) in partitura a piena orchestra, di vari autori » (formato 195 × 135).
Prometeo (Ballo). *Firenze, Guidi (febbraio 1877)* (formato 195 × 145).
Vedi sopra.

OP. 45.

Trois Marches, trascr. Czerny per piano a 4 mani. (*Citate nel Catalogo Lucca 1884).*

OP. 46.

Adelaide di Matthisson. *Nel giardino solingo va il tuo bene.* In chiave di sol (piano e canto). *Milano, Lucca (menzionata nel Catalogo 1884).*

OP. 47.

Tema estratto dalla grande Sonata a Kreutzer, con variazioni di G. Garibaldi (*Citato nel Catalogo Lucca 1884*)

OP. 50, n. 2.

ROMANZO (*sic*) *per Piano-forte con violino obbligato*, in fa. *Firenze, G. Lorenzi* (*circa 1820*).

« In Firenze nella Calcografia di Musica di Giuseppe Lorenzi nella Piazza di San Lorenzo » (Formato oblungo 240 × 330).

ROMANZA per violino con accompagnamento di pianoforte *ad libitum Milano, Litografia di G. Ricordi* (*1822*).

Fa parte della « Biblioteca di Musica moderna » (iniziata nel 1820).

Cito anche questa ediz. sebbene la seconda nei confronti con quella del Lorenzi, meritando essa menzione, oltre che per la data, per la bellezza litografica. Anche quella del Lorenzi è nitida, accurata, la copertina di gusto delizioso e di bella incisione. Sono entrambe preziose per il bibliofilo.

OP. 51.

RONDÒ per pianoforte, in do magg. *Milano, Ricordi* (*circa 1865*).

OP. 53.

GRAN SONATA per pianoforte, in do magg. *Milano, Ricordi* (*1868–70*).

Vedi op. 2 e op. 2, n. 3.

OP. 54.

SONATA per pianoforte, in fa magg. *Milano, Ricordi* (*1868–70*).

Vedi op. 2.

OP. 55.

TERZA SINFONIA, in mi bem. *Mendrisio, Pozzi* (*1839–45*).

Vedi op. 21.

OP. 56.

POLONAISE concertante, tirée de l'œuvre 56, trascr. Czerny, per piano a 4 mani (*Citata nel Catologo Lucca, 1884*).

OP. 57.

GRAN SONATA APPASSIONATA, per pianoforte, in fa min. *Milano, Ricordi* (*1868–70*).

Vedi op. 2 e op. 2, n. 3.

OP. 58.

CONCERTO in sol magg. per piano e orchestra. *Milano, F. Lucca* (*1881 ?*).

OP. 59.

TRE QUARTETTI, per due violini, viola e violoncello, *Firenze, Guidi.*

N. 1, in fa, marzo 1863; n. 2, in mi min., giugno 1863; n. 3, in do, settembre 1863.

OP. 60.

QUARTA SINFONIA, in si bem. *Mendrisio Pozzi* (*1839–45*).

Vedi op. 21.

OP. 62.

CORIOLANO (*Overtura*). *Milano, Ricordi* (*1847*).

In « Antologia Classica Musicale », anno VI (Partitura).

CORIOLANO (*Overtura*). *Firenze, Guidi* (*1867*).

In « Biblioteca del Sinfonista »; vedi op. 43.

OP. 65.

AH, PERFIDO. Scena ed aria. *Milano, Ricordi* (*circa 1874*).

OP. 67.

QUINTA SINFONIA, in do min. *Mendrisio, Pozzi* (*1839–45*).

Vedi op. 21.

OP. 68.

SESTA SINFONIA, in fa. *Mendrisio, Pozzi* (*1839–45*).

Vedi op. 21.

OP. 70, n. 1 e 2.

DEUX TRIOS (per pianoforte), in re magg. e in mi bem. *Firenze, Lorenzi (1825–30).* (Formato oblungo 235×335).

Le indicazioni editoriali sono stampate su striscia sovrapposta; non è quindi da escludere che si tratti di un'edizione estera.

DEUX TRIO (*sic*), ecc. *Mendrisio, Pozzi (1845–50).*

OP. 72.

FIDELIO. *Milano, Ricordi (circa 1872).*

In « Biblioteca musicale popolare. Edizioni economiche Ricordi, le più a buon mercato di tutto il mondo. Opere teatrali complete per pianoforte solo, precedute da un cenno biografico e ritratto dell'autore ». (Formato in–8° 280 × 250).

FIDELIO, 2ª *Overtura* (in mi magg.). *Firenze, Guidi (marzo 1868).*

Appartiene alla stessa collezione dell'op. 43 (vedi).

È l'Ouverture Fidelio, n. 4.

LEONORA, 2ª *Overtura* (in do). *Firenze, Guidi (novembre 1867).*

È l'Ouverture Leonora, n. 3.

LEONORA, 4ª *Overtura (in do). Firenze Guidi (settembre 1874).*

È l'Ouverture Leonora, n. 2 (1).

OP. 74.

QUARTETTO in mi bem., per due violini, viola e violoncello, *Firenze, Guidi (marzo 1865).*

OP. 75, n. 1.

MIGNON (romanza). Trascrizione per pianoforte di F. Liszt. *Milano*, in *« Lo Musica popolare», anno II, n. 13 29 marzo 1883).*

OP. 78.

SONATA per pianoforte, in fa diesis magg. *Milano (Ricordi, 1868–70).*

Vedi op. 2.

OP. 79.

Nel Catalogo Ricordi 1843–44 risultano al n. 1066 (verso il 1820 ?): « Quattro Sonatine facili progressive ». Di queste solo una ha potuto essere identificata con la sonatina in sol magg. Del tutto indeterminabile invece resta l'identità del n. 1349 dello stesso catalogo. « Beethoven e Dussek: Pezzi scelti facili ».

OP. 81 A.

SONATA CARATTERISTICA (L'Addio, l'Assenza, il Ritorno) per pianoforte in mi bem. *Milano, Ricordi (1868–70).*

Vedi op. 2.

OP. 81 B.

SESTETTO per due violini, viola violoncello e due corni.

Di questo Sestetto esiste la seguente riduzione:

Piccolo Trio in mi bem. per pianoforte, violino o viola e violoncello. *Mendrisio, Pozzi (1840–45).*

OP. 84.

EGMONT, *Overtura. Firenze, Guidi (febbraio 1867).*

In « Biblioteca del Sinfonista », vedi op. 43.

OP. 85.

CRISTO SULL'OLIVETO (Oratorio). *Milano, Ricordi (1823–25).*

Per la descrizione di questo numero, vedi la nota in calce alla pagina 272. Vedi anche a pagina 513.

OP. 90.

SONATA per pianoforte, in mi min. *Milano, Ricordi (1868–70).*

Vedi op. 2 e la nota in calce all'op. 13.

(1) Per l'Ouverture Leonora n. 1, vedi op. 138.

OP. 92.

Settima Sinfonia, in la magg. *Mendrisio, Pozzi (1839–45).*
Vedi op. 21.

OP. 93.

Ottava Sinfonia, in fa magg. *Mendrisio, Pozzi (1839–45).*
Vedi op. 21.

OP. 95.

Quartetto, in fa min., per due violini, viola e violoncello. *Firenze, Guidi (agosto 1867).*

OP. 96.

Sonata per pianoforte e violino, in sol magg. *Mendrisio, Pozzi (1840–45).*

OP. 97.

Gran Trio, in si bem. magg., per pianoforte violino e violoncello. *Mendrisio, Pozzi (1840–45).*
Gran Trio, in si bem. maggiore, ecc. *Firenze, Guidi, agosto 1865* (Partitura).

OP. 98.

All'amica lontana, lieder.

Appartengono forse a questa corona di lieder le seguenti:

Antiche melodie in chiave di fa (trascritte con parole italiane da Felice Varesi). *Milano, F. Lucca (circa 1870).*
1. All'amata donna.
2. La lontananza.
3. Soavità del pianto.

OP. 101.

Sonata per pianoforte, in la magg. *Milano, Ricordi (1848–70).*
Vedi op. 2.

OP. 102.

Nel Catalogo Ricordi 1843–44, reparto pianoforte e violino « Fantasie, Variazioni, Divertimenti, Sonate, ecc. », è segnata una « Sonata op. 101 ». Più probabile che si tratti di una delle due op. 102 elencata alla voce violino, secondo l'indifferenza verso lo strumento a corde esecutore, che si è già vista per l'op. 5 e si rivedrà subito per la stessa op. 102 e per l'op. 157. Comunque trattasi di edizione intorno al 1820.

Due Sonate per pianoforte e violino (o violoncello). *Mendrisio, Pozzi (1840–45).*

OP. 106.

Gran Sonata, per pianoforte, in si bem. magg. *Milano, Ricordi (1868–70)*).
Vedi op. 2.

OP. 109.

Sonata per pianoforte in mi magg. *Milano, Ricordi (1868–70).*
Ved. op. 2.

OP. 110.

Sonata per pianoforte, in la bem. magg. *Milano, Ricordi (1868–70).*
Vedi op. 2.

OP. 111.

Sonata per pianoforte, in do min. *Milano, Ricordi (1868–70).*
Vedi op. 2.

OP. 113.

Les ruines d'Athènes, *Overtura (a piena orchestra). Firenze, Guidi (marzo 1876).*
In « Biblioteca del Sinfonista ». Vedi op. 43. (Formato 195 × 145).

OP. 119.

Bagatelle. *Milano, Ricordi (1827–30).*

Nel Catalogo Ricordi 1843 sono segnate come opera 112, la quale è un lied. Manca ogni indicazione per determinare se queste Bagattelle appartengono all'op. 119 o 126.

OP. 126.

BAGATELLE.
Vedi op. 119.

OP. 125.

NONA SINFONIA in re magg., con coro sull'ode di Schiller « Alla Gioia ». *Mendrisio, Pozzi (1839–45).* Partitura d'orchestra.
Vedi op. 21.

La mole dell'opera ha richiesto la divisione in due fascicoli, dei quali il secondo occupato dal Finale.

OP. 127.

QUARTETTO in mi bem., per due violini, viola e violoncello. *Firenze, Guidi (ottobre 1861).*

OP. 130.

QUARTETTO in si bemolle, per due violini, viola e violoncello. *Firenze, Guidi (luglio 1869).*

OP. 131.

GRAN QUARTETTO, in do diesis min., per due violini, viola e violoncello. *Firenze, Guidi (ottobre 1871).*

OP. 138.

LEONORA, 3ª *Overtura* (in do). *Firenze, Guidi (1874).*
Corrisponde alla n. 1.

N. 140.

VALZER.
Col preciso titolo di Valzer esistono due sole composizioni di Beethoven, quelle che portano il n. 311. Viceversa esistono le seguenti due pubblicazioni:
1º 6 Valses. *Milano F. Lucca (circa 1855).*
2º 4 Valses célèbres, arrangées par W. Hunten. *Milano, Ricordi,* catalogo del 1875, n. 4871; idem: *Le Désir, la Douleur, l'Espérance, 3 valses,* al n. 42717.
Nell'impossibilità di rintracciare, per ora, una copia di tali pubblicazioni è lecito supporre che si tratti di pezzi della presente op. 140 (Dodici danze tedesche), dato che esse sono in ritmo di valzer e come tali comprese dallo Czerny nella sua *Collection complète des valses orig., ecc.*

N. 157.

VARIAZIONI per pianoforte sopra un tema di Haendel, *con violoncello obbligato. Milano, Ricordi (circa 1830–35).*
Allo stesso numero di Catalogo figurano nel reparto Pianoforte e violino, col titolo: *Variazioni... per pianoforte e violino (o violoncello).*

N. 159.

VARIATIONS à quatre mains pour le Pianoforte sur un Thème de Monsieur le Comte de Waldstein. *Firenze, Lorenzi, s. a. (ma circa 1820–30).*

N. 239.

IN QUESTA TOMBA OSCURA. Arietta in chiave di sol. *Milano, F. Lucca (circa 1870).*

POSTILLA

Non posso omettere di registrare la seguente pubblicazione beethoveniana:
DELIZIA, romanza. *Milano, Ricordi (1865 circa).* Altra edizione esiste della Casa Lucca (*Milano, 1884 circa*) che reca l'ulteriore indicazione: *per mezzo soprano o baritono, in chiave di sol.*
Il testo musicale non corrisponde a nessuna delle opere di Beethoven registrate dai bibliografi. Nello stesso Catalogo Lucca figura una edizione per arpa, trascritta e variata da G. Caramiello. Per questo curioso problema vedi la « Postilla » a pag. 559).

CONTRIBUTO A UNA BIBLIOGRAFIA ITALIANA INTORNO A BEETHOVEN (1)

ABBIATI FRANCO, Le Sinfonie di Beethoven. *Milano, nel « Corriere della Sera », 14 marzo 1935.*

Si riferisce a un'esecuzione delle Sinfonie alla Scala di Milano.

ACCADEMIA DI S. CECILIA, Roma. Le trentadue sonate di Ludwig van Beethoven eseguite in sei concerti da W. Backhaus. *Roma, Sansaini, 1942,* 5 opuscoli in-4° di compless. pag. 68.

Programma, con commenti, delle 32 sonate e d'altre opere di Beethoven eseguite nel corso stesso del ciclo Backhaus dal 10 al 25 marzo 1942.

— (Istituzione dei Concerti dell'). Stagione estiva alla Basilica di Massenzio. Ciclo Beethoveniano. *Roma, Mezzetti 1950,* 9 opusc. in 16° di compless. pagg. 80, con 9 ritr. di B.

Programmi dei nove concerti del ciclo beethoveniano (2-21 luglio 1950) durante il quale furono eseguite le 9 Sinfonie, i 5 Concerti per piano e orch., il Concerto per viol. e orch., quasi tutte le *Ouverture*, l'*Ah, perfido!* la Fantasia op. 80, il Canto Elegiaco e le Sette danze tedesche.

ADAJEWSKY ELLA, Une visite au Beethovenhaus à Bonn. *Torino, « Riv. Musicale Italiana », 1924.*

ALBERTI NINO. Le nove Sinfonie di Beethoven. *Torino, in « Radiocorriere » 10-16 marzo 1935.*

Riproduce il quadro di Graefle (Museo delle Arti di Stoccarda): *Un'ora di musica in casa di B.*

ALBERTINI A.. Beethoven. L'Uomo. *Torino, Bocca, 1924,* 16°, pp. XII, 307. 5ª ed. 1949.

— Beethoven. Epistolario. *Torino, Bocca, 1925.* 16°, pp. VI, 461. 2ª ed. 1947.

— I quaderni di conversazione di Beethoven. *Torino, « Riv. Musicale Italiana », 1926.*

— Beethoven di R. Rolland. *Torino, « Riv. Musicale Italiana », 1930.*

ALBINI EUGENIO, Beethoven e le sue cinque sonate per violoncello, *Torino Bocca, 1923,* 8°, pp. 22.

Estr. dalla « Rivista Musicale Italiana », 1923.

ANILE ANTONINO, Beethoven nella foresta.

Si legge nel vol. *Le arse sacre*, edito dal Vallecchi di Firenze 1937.

ARMONICON, Beethoven. *Torino, ne « Il Mondo Illustrato », 30 sett. 1948.*

Comincia così: « Il nome di Beethoven è nome poco meno che santo ai cultori ed amatori della musica stromentale. Noi non sapremmo far meglio conoscere questo grande e sublime maestro che traducendo letteralmente la Notizia biografica che ne scrisse il suo amico Seyfried ».

La « Notizia » è illustrata da cinque belle incisioni in legno relative al monumento eretto in Bonn; la statua di B. e i quattro bassorilievi: la *Musica di Chiesa*, la *Musica drammatica*, la *Fantasia* e la *Sinfonia*.

---

(1) Per la bibliografia internazionale rinvio a quella ricchissima Kastner-Frimmel (la quale giunge sino al 1924) pubblicata a complemento del *Catalogo tematico* del Nottebohm (Leipzig, Breitkopf & Härtel 1925) e a quella, che può esserne considerata un'ottima e aggiornata integrazione, che il Boyer ha posto in appendice alla sua opera: *Le « romantisme » de Beethoven* (Paris, Didier, 1938).

Curioso è che questa pubblicazione del « Mondo Illustrato » sia stata integralmente riprodotta (comprese le illustrazioni) senza la minima indicazione della fonte, ne « L'Illustrazione Popolare » ventiquattro anni dopo (15 dicembre 1872) con questa Nota della Redazione: « Ci parve dover pubblicare per intero questa lunga biografia dell'illustre compositore alemanno, ora che in alcune città nostre i concerti popolari hanno reso qua i patrimonio comune le musiche di molti maestri dell'arte stranieri ».

AUGUSTEO DI ROMA, Concerto orch. dir. da V. de Sabata, 12 marzo 1933. *Roma, Tip. Manuzio, 1933*, 8°, pp. 8.

Cenni sulla 6ª Sinfonia.

— Concerto orchestr. dir. da B. Walter, 25 marzo 1936. *Roma, Tip. Manuzio, 1936*. 8°, pp. 85.

Cenni sulla 3ª Sinfonia.

AZZOLINI ACLI CARLO, Programma e argomento dell'opera «Fidelio», di B. per le rappresentazioni nel Teatro Quirino di Roma, 9 e 10 nov. 1946, *Roma, Tip. Di Biase* [*1946*], 8° pp. 4.

L'A. fu il regista di tali rappresentazioni.

BARGELESI A., L'Impresario di Rossini [Barbaia] e la città di Beethoven. *Milano, nel « Corriere della Sera », 7 dicembre 1937.*

BEETHOVEN L., Studii di Beethoven, ossia Trattato d'armonia e di composizione. Prima versione italiana con note di Fétis e Rossi. *Milano, Giov. Canti*», s. a. [1875] 2 vol. 8° gr.; 1° v.: pp. 27 + III + 179; 2° v.: pp. 3 + 207 + VIII (queste ultime VIII per l'elenco dei sottoscrittori, tra i quali : « Verdi Giuseppe, Cavaliere della Legion d'Onore – Busseto »).

Le bibliografia italiana di quest'opera è complicata. Cominciamo, dunque, dal rilevare che l'originale è tedesco.

Ludwig von Beethoven's Studien in Generalbass Contrapunkt und in der Compositionslehre. Aus desseo handdschriftlichem Nachlasse gesammelt und herausgegeben von Ignaz Ritter von Seyfried. (Wien) 1832, Tobias Haslinger; 8° XX und 352 S. (nebst dem Porträt des berühmten Meisters).

A questa segul l'edizione francese:

Etudes de Beethoven. Traité d'Harmonie et de Composition, traduit de l'Allemand, et accompagné de notes critiques, d'une préface, et de la vie de Beethoven, par F. Fétis. Paris, chez Maurice Schlesinger 1833 (Imprimerie de Lachevardière) Voll. 2, in-8°. 1° vol. ritr.; pagg. 28 + 183, 1 tav. (Esquisse d'Adelaide); 2 vol. tav. del Tombeau de B., pag. 215 e tav. con fes. delle firme dei sottoscrittori.

Deuxième édition. Paris, Brandus et Cie editeurs (identica alla precedente, ma senza la tav. dei fes.).

A distanza di ventitrè anni dalla prima edizione francese, apparve quella italiana:

Studi di Beethoven ossia Trattato d'Armonia e di Composizione. Prima versione italiana con note di Fétis e Rossi, Milano, presso Giovanni Canti (Tip. Giocondo Messaggi), s.d., ma 1855, voll. 2.

Questo Trattato in veste italiana non fu privo di vicende. Lo Schimdl nel suo « Dizionario universale dei musicisti » ci fa sapere che l'editore Giovanni Canti, dopo essere stato incisore di musica presso Ricordi, aprì, verso il 1840, una propria azienda, pubblicando, tra l'altro, nel 1855 (la bibliografia Kastner-Frimmel indica erroneamente la data del 1856) il *Trattato* di Beethoven. Alla sua morte l'azienda passò alla vedova, poi al figlio Carlo, poi, dopo la morte di Carlo (1876), fu assorbita dalla Casa Lucca, e questa alla sua volta da Casa Ricordi (1888).

Orbene, il *Trattato* subì le traversie di questi trapassi; esistono, cioè, un'edizione Lucca e due edizioni Ricordi, senza data, ma la prima deve oscillare tra il 1876 e il 1884 (figura nel Catalogo Lucca del 1884) la seconda deve essere posteriore al 1888, la terza è circa del 1905; la parte tipografica è rifatta o rimanipolata; la parte litografica è identica. Il guazzabuglio, invece, è nelle tavole fuori testo. In alcune copie, da me riscontrate, dell'edizione Canti mancano il ritratto, sebbene annunziato nella prefazione; ci sono invece le tavole dell'*Adelaide* e della tomba. Nessun esemplare ho potuto riscontrare dell'edizione Lucca, ma da una citazione di catalogo risulterebbe che in essa esiste soltanto il ritratto. Quanto alle due edizioni Ricordi, ne ho esaminati vari esemplari: in uno c'è il ritratto e mancano le restanti tavole, in un altro c'è soltanto il facsimile dell'*Adelaide*, in un altro ci sono le tavole del ritratto e della tomba, in un altro mancano tutte.

La presente bibliografia non si riferisce alle opere straniere; tuttavia credo opportuno segnalare che nella sopra citata prima edizione francese magnifica è la tavola col facsimile della firma dei sottoscrittori, non solo come plebiscito d'ammirazione per Beethoven, ma anche perchè tra quelle firme figurano quelle di grande calibro: Cherubini, Berlioz, Meyerbeer, Chopin, Rossini, Auber, Paganini, Paer, Halévy, ecc.!

A chiusura di questa complicata bibliografia avverto che la genuinità di questi studi beethoveniani è discussa. Prevale l'opinione che si tratti di un rafazzonamento di appunti di Beethoven eseguito dal Seyfried il quale, fra l'altro, confuse appunti del 1794 con altri del 1809. Il Nottebohm parla addirittura di falsificazione.

BEETHOVEN L., Lettera finora inedita di Beethoven, al signor Carlo Amenda a Wirben in Curlandia. *Milano, in « Gazzetta Musicale» 1856.*

BEETHOVEN L., Beethoven intimo nei colloqui coi contemporanei [a cura di] Felix Braun. Versione, note ed avvertenza di Guido Devescovi. Nel centenario della morte. *Bologna–Rocca S. Casciano, L. Cappelli, 1928*, 16°, p. 205, con ritratto.

— La vita amorosa di Beethoven: lettere alle amiche, trad. da Gualtiero Petrucci. *Roma, Carra, 1910*, pp. VIII–206.

— Memorie di contemporanei: lettere, diari a cura del prof. dott. Otto Hellinghaus. Prima traduzione italiana di Carlo Grünanger dell'opera tedesca pubblicata nell'anno 1922. *Milano, Modernissima, 1925*, 16°, pp. 382.

BELLARMINO ALFIO, Beethoven. Discorso commemorativo tenuto nel R. Istituto magistrale di Piazza Armerina, *Piazza Armerina, tip. Stefano Bologna, 1931*, 8°, pp. 16.

BIAMONTI GIOVANNI, I Quartetti di Beethoven. *Roma, Glingler, 1924*, 8°, pp. 40.

La copertina porta l'intestazione della R. Accademia di S. Cecilia di Roma.

— La Nona Sinfonia di Ludwig van Beethoven. *Roma. Glingler, 1925*, 8°, pp. 38.

— Saggio beethoveniano. *Roma, F.lli De Santis, 1929*, 16°, pp. 99.

— Programmi del ciclo delle Nove Sinfonie di Beethoven eseguito dall'orch. dell'Acc. di S. Cecilia. *Roma, Tip. Bracony, 1944*. 9 op. in-8°, di pp. 12, 12, 8, 8, 12, 8, 8, 24, 24.

Ogni concerto, dedicato a musiche varie, comprendeva una o due Sinfonie di Beethoven. L'ordine di esecuzione fu il seguente (fra parentesi il direttore d'orchestra); 1ª, 28 maggio (F. PREVITALI); 2ª, 31 maggio (F. PREVITALI); 3ª, 18 giugno (W. FERRERO: 4ª, 20 giugno (W. FERRERO); 5ª, 22 giugno (F. FERRARA); 6ª e 7ª, con l'ouverture *Coriolano*, 26 giugno e 5 luglio (F. CAPUANA); 8ª e 9ª, 9 luglio (B. MOLINARI). Quest'ultimo concerto fu interrotto, rinviato al 12 luglio, ma anche questa volta rinviato *sine die*.

— Beethoven. [Roma] *s. e., s. a.*, 8°, pp. 18.

Prospetto-programma dell'opera seguente.

BIAMONTI GIOVANNI, Beethoven. I. Rilievi d'arte e di vita. *Roma, Tip. Mezzetti, 1947*, 8°, pp. 60.

— Beethoven. II. Esposizioni, commenti, critiche. Settima e Ottava Sinfonia. *Roma, Mezzetti, 1947*, 8°, pp. 24 numer. da 129 a 152.

Queste due pubblicazioni si possono considerare come un'anticipazione dell'opera seguente.

— Beethoven. Rilievi di vita e d'arte, esposizioni, commenti, critiche. I. Rilievi di vita e d'arte. *Roma, Tip. R. Mezzetti, 1948*, 8°, pp. 60.

— Idem. II. Esposizioni, commenti, critiche. Le Sinfonie. *Roma* [*Tip. Mezzetti*] *1948*, 8° pp. 226.

Questi 2 volumi, pur serbando la loro propria numerazione di pagine, sono stati raccolti in un volume con copertina generale: *Beethoven; rilievi di vita e d'arte, esposizioni commenti critiche* (*le Sinfonie*) Roma [Mezzetti] 1948.

— Idem. I Quartetti. *Roma, Tip. Mezzetti, 1948*, 8°, pp. 124.

— Vedi TEATRO ADRIANO.

BILANCIONI GUGLIELMO, La sordità di Beethoven: considerazioni di un otologo. *Roma, Formiggini, 1921*, 8°, pp. 345.

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO MUSICALE. Milano, marzo 1927.

Fasc. dedicato a Beethoven nel centenario della morte. Contiene il Testamento di Heiligenstadt, una « Bibliografia delle Composizioni di Beethoven » e una « Bibliografia beethoveniane ».

BONACCORSI ALBERTO, Due concerti beethoveniani di Furtwängler. *Roma, ne « La Voce Repubblicana » 31 maggio 1949.*

Nei due concerti il Furtwängler eseguì la 4ª, la 5ª e la 9ª sinfonia di Beethoven (Roma, Teatro Argentino, maggio 1949).

BOTTACCHIARI RODOLFO, La rivoluzione romantica. *Roma, Perrella, 1943* 8°, pp. 240.

A pag. 135–43 ricollege Hoffmann e Beethoven non soltanto come critico musicale, ma anche come letterato, e condivide l'interpretazione romantica di B. formulata da H.

BRUERS ANTONIO, Beethoven, Catalogo ragionato delle principali opere. *Roma, Bardi, 1937*, 16°, pp. 107.

Bruers Antonio, Le Sonate per piano di Beethoven, op. 26, 31², 57, 78, 111. *S. l. s. e., dicembre 1937*, 16°, pp. 16.

— Beethoven; Catalogo storico-critico di tutte le sue opere. *Roma, Bardi edit., 1940*, 8°, pp. 430.

3ª ed. aumentata Ed. Id. 1944. La 4ª ed. è la presente.

— Beethoven e le Suore Orsoline. *Città del Vaticano, ne « L'Osservatore Romano », 2 dic. 1943.*

— Rembrandt e Beethoven. *Città del Vaticano, ne « L'Osservatore Romano », 15 giugno 1944.*

— Bontà di Beethoven. *Città del Vaticano, ne « L'Osservatore Romano », 5 maggio 1945.*

— La Donna, nella vita e nell'opera di Beethoven. *Bari, ne « La Fiamma », 15 ottobre 1945.*

— Spiritualità di Beethoven. *Roma, riv. « Tabor », settembre 1947.*

— Alfieri e Beethoven. *Città del Vaticano, ne « L'Osservatore Romano », 21 maggio 1948.*

— B. e il « Saul ». *Città del Vaticano, ne « L'Osservatore Romano », 15 ottobre 1948.*

— Haendel e Beethoven. *Città del Vaticano, ne « L'Osservatore Romano », 12 novembre 1948.*

Cagna Ach. Giov., Il settimino di Beethoven: bozzetto. *Vercelli, Manfredi, 1889*, 16°, pp. 29.

Calendario per l'anno 1941. *S. l.* [*Made in Italy*] *G. B. Florence*, 16°.

La copertina porta, in intagliotipia, un bel ritratto a colori di Beethoven.

— per l'anno 1941. Sinfonie. *Milano S. A. Parini e Vanoni*, 24°.

Il calendarietto, a colori, reca piccole biografie, ritratti e figure allegoriche relative a grandi sinfonisti, tra i quali Beethoven (*L'Eroica*).

Casella Alfredo. 21 + 26. *Roma-Milano, Augustea 1931*, 16°, pp. 253.

A pag. 134, parlando di F. Busoni pianista: « Mi rammento ancora una sua esecuzione, nella scorsa primavera a Parigi (1920) della colossale fuga dell'op. 106 di Beethoven. Fu come una luminosa visione di gloria, un'epopea napoleonica veduta attraverso non so quale volo di nebbia, un'immagine di Walhalla suggerita dall'alta fantasia dell'animatore, che mi lasciò un'impressione indimenticabile, non priva di qualche analogia con quella prodottami dal prodigioso Omero di Rembrandt che trovasi al Museo dell'Aja ».

Cantani Vincenzo. Vedi: Cenni, ecc.

— Il Pianoforte. *Roma-Milano, Tumminelli e C. 1937*, 8°, pp. 248.

Beethoven nella storia del pianoforte; Beethoven compositore pianistico e orchestrale, ecc.

— Beethoven intimo. *Firenze, Sansoni, 1949*, 8°, pp. XVIII–206.

Scelta di lettere, con annotazioni, intese a ricostruire la vita di B. « a traverso il suo epistolario ».

Cena (La) degli Apostoli. Cantata biblica di R. Wagner. La Gallia di C. Gounod. *Napoli. Stab. Tipogr. di G. De Angelis, 1873*, 16° pp. 8.

Le due Cantate furono eseguite in un'« Accademia musicale a vantaggio degli Asili infantili municipali di Napoli ». L'opuscolo appartiene alla bibliografia beethoveniana perchè il programma comprendeva, oltre le due Cantate, il primo tempo della Sinfonia in sol min. di Mozart e il primo tempo della Sinfonia Eroica di Beethoven. Vale la pena di rilevare che la versione della biblica Cantata di Wagner era di Arrigo Boito; che la massa vocale si componeva « di 150 voci di ambo i sessi e l'orchestra di 100 esecutori », il tutto diretto dal Maestro Direttore Commendatore Lauro Rossi.

Cenni illustrativi ed esposizione tematica delle Sonate per pianoforte e violino di Ludwig van Beethoven, per l'esecuzione del Ciclo delle Sonate alla Sala Maddaloni di Napoli nei giorni 14, 21 e 28 dicembre 1919, data dai Maestri Alessandro Longo e Vinc. Cantani *Napoli, Morano, s. d.*, 8°, pp. 12.

« Cercamondo », Coriolano di Beethoven. *Firenze, ne « L'Ultima », ottobre 1947.*

Cinematografo. Nel 1937 fu dato in Italia un film di Abel Gance intitolato: « Un grande amore di Beethoven ». Vedi recensioni dei seguenti quotidiani romani: *Il Messaggero, 14 settembre, Il Popolo di Roma, 14 settembre, Il Giornale d'Italia, 15 settembre, Il Lavoro Fascista, 15 settembre.*

— Vedi Disney W.

COLOMBANI ALFREDO, Le nove Sinfonie di Beethoven. *Torino, Bocca, 1897*, 16°, pp. 384.
4ª ed. 1947.

CORREA D'OLIVEIRA EMANUELE, Dante e Beethoven. Saggio sintetico sull'arte, con uno studio critico estetico sul proemio dantesco e sulle nove Sinfonie. *Milano, Alpes, 1928*, 16°, pp. 150.

COSSA PIETRO, Beethoven, dramma in cinque atti, in prosa, *Milano, Sanvito, 1872*, 16°, pp. 135.
Fasc. 6o della collez.: « Teatro italiano contemporaneo ».

CRISTO SULL'OLIVETO (Oratorio, op. 85). Foglietto programma (cm. 31 × 21) in 4 pp. – Pag. 1: Nel dì 7 aprile 1827 | in casa | del Marchese Niccola Antinori | eseguendosi | da alcuni dilettanti di canto e di suono | l'Oratorio | intitolato | Cristo sul l'Oliveto posto in musica dal chiarissimo | Signor Beethoven | alcuni Professori | della Università di Perugia | si uniscono in letteraria ragunanza | coll'ordine seguente. Pag. 2: Programma della serata (Prolusione e 10 componimenti poetici). Pagg. 3–4: Testo italiano dell'Oratorio. In fine: Perugia 1827 per Giulio Garbinesi e Vincenzio Santucci, Tipografi Camerali, con approvazione.

La versione italiana è quella del Kandler. Da notare che il 7 aprile 1827 era Venerdì Santo; a soli 12 giorni dalla morte di Beetboven.

Ma c'è un'altra programma del « Cristo sull'Oliveto » che solleva un problema. Ne registro due copie, una appartenente alla collezione dell'amico U. Rolandi, l'altra, segnalatami da Adelmo Damerini, nelle Biblioteca del Conservatorio musicale di Firenze. La pagina 1 consiste in un occhiello tipografico con la dicitura: « ACCADEMIA DI CORTE per la sera del 7 aprile 1827 ». Seguono le altre pagine:

Pag. 3. « Parte Prima (vocale e strumentale) ». Pag. 5–16: « Parte Seconda: Cristo sull'Oliveto, oratorio posto in musica de L. V. Beethoven ».

Nessune indicazione di città: il testo è quello della versione Kandler. Da notare che l'esecuzione avveniva nella stessa sera di quella di Perugia, sopre menzionata.

È possibile che si tratti di due diversi programmi della stesse esecuzione perugina? Non sembra. Innanzi tutto a Perugia non esisteva un'Accademia di Corte; secondariamente nel programma umbro gli interpreti sono definiti dilettanti, meatre quelli dell'altro programma non erano tali, come risulta dai loro nomi che una mano del tempo ha scritto, a matita, sull'esemplare della Collezione Rolandi: CRISTO: Ferdinando Ceccherini; SERAFINO: Amalia Bonini: PIETRO: Ferdinando Grillo.

Se la città del programmo *sine loco* non fu Perugia quale altra allora? Firenze, Modena, Parma? Le ricerche a Modena e a Parma hanno dato esito negativo. Resta, come probabile, Firenze, dove l'amico A. Damerini, come ho detto più sopra, ha rinvenuto un esemplare del programma. Ulteriori documenti, per ora, egli non ha trovato, neppure consultando la *Gazzetta di Firenze* e l'*Antologia* del Vieusseux. Tuttavia, a favore di Firenze c'è un non lieve indizio: il protagonista, F. Ceccherini (nato e morto a Firenze, 1792–1858) viveva proprio in quegli anni a Firenze e sebbene possedesse, come ci apprende Io Schmidt, « una fenomenale voce di tenore » e fosse « primo tenore della Corte di Toscana », non volle percorrere la carriera teatrale e, si dedicò tutto al canto ecclesiastico e all'istruzione. Fu anche compositore di molto merito, specie di musica sacra. Dato il suo prestigio professionale, l'indole religiosa e lo qualità di eccezionale cantante, non è illecito supporre che si debba proprio a lui l'iniziativa di eseguire l'oratorio beethoveniano a Firenze e, per riflesso, a Perugia. Bisognerebbe anche approfondire gli eventuali rapporti dell'Antinori e del Ceccherini col traduttore Kandler del quale parlo in nota a pag. 272.

Salvo che nuovi documenti suggeriscono altra soluzione, resterebbe il fatto singolare di une simultanea esecuzione dell'oratorio beethoveniano in due città italiane alla distanza di dodici giorni dalle morte del grande Autore.

Ma non basta. Debbo alla cortesia del dott. Rolandi la segnalazione di altre stampe relative al Cristo sull'Oliveto, e anche esse riguardano Firenze.

> Cristo sull'Oliveto | oratorio | di L. van Beethoven | e Stabat Mater | di G. Rossini | da eseguirsi | le ultime tre sere del Carnevale 1897 | in S. Giovannino delle Scuole Pie, ecc. *Firenze, Tip. Calasanziana, 1897* (centimetri 17,5 × 12 5). Pag. 5: Parte prima: Cristo sull'Oliveto di L. v. B.; pagg. 7–13, il testo; pagg 15–19, lo *Stabat* rossiniano.

Altra esecuzione delle Scuole Pie si ripeteva due anni dopo col seguente programme a stempa:

> Sacro Oratorio in S. Giovannino delle Scuole Pie il 12, 13, 14 febbraio 1899, a cura, ecc. *Firenze, Tip. Calasanziana*, 1899 (cm. 18,5 × 12,3).

Pag. 3: Parte prima: Cristo sull'Oliveto di L. Beethoven, pag. 5–11, testo; pag. 13–18: lo *Stabat* rossiniano.

D'Alzano Giovanni. Eroica. *Roma. Menaglia, 1931*, 18° pp. 87.

Non è un libro sull' *Eroica* di Beethoven, ma una specie di poemetto in prosa, che nell'intento dell'Autore ha un legame spirituale con Beethoven, il cui ritratto figura sulla copertina e in tav. f. t.

Damerini Adelmo, Terza Sinfonia. *Roma, Tip. Ed. « La Speranza » s. a.*, 16° pp. 32.

— Quarta Sinfonia. Id. Id.

— Sesta Sinfonia. Id. Id.

— Ottava Sinfonia. Id. Id.

Sono 4 fasc., a ciascuno dei quali è annessa una avvertenza che *si* tratta « di una serie di commenti alle IX Sinfonie di B. che verranno pubblicati durante la stagione dei concerti all'Augusteo » per essere poi raccolti in volumi. Ma gli altri cinque commenti non furono poi pubblicati.

— VI Concerto di Musica da Camera « Amici della Musica» (Ente Autonomo del Teatro Comunale V. E. II di Firenze). Stagione 1941-42.

Contiene note illustrative alle Sonata op. 57 (*Appassionata*) eseguita dalla pianista Nikita Magaloff.

— X Concerto, ecc. [come sopra].

Contiene note illustrative al Quartetto op. 74 eseguito dal Quartetto della Camerata Musicale Romana.

— XI Concerto, ecc. [come sopra].

Contiene note illustrative el Trio opera 1, n. 3 eseguito dal Trio Vidusso.

— XVIII Concerto, ecc. [come sopra].

Contiene note illustrative alle sonate opere 13, 22, 57, 78 e 111 eseguite dal pianista Backhaus.

— XX Concerto, ecc. [come sopra].

Contiene note illustrative alla Sonata opera 109 eseguita dalla pianista Ornella Puliti-Santoliquido.

— XII Concerto, ecc. [come sopra].

Contiene note illustrative alla 3ª Sinfonia diretta da Artur Rother.

— VIII Concerto Sinfonico Stagione Sinfonica 1942. (Teatro Comunale V. E. II, Firenze).

Contiene note illustrative alla 7ª Sinfonia diretta da Paul van Kempen

— Ottavo Maggio Musicale Fiorentino 1942. (Teatro della Pergola, 2 maggio). Concerto del pianista W. Gieseking).

Contiene note illustrative alla Sonata opera 53.

— I Quartetti di Beethoven (*Firenze, 1942*), 16°, pp. 48 numerate da 17 a 64.

Raccolta, sotto copertina generale, dei programmi, redatti dall'A. per il Ciclo dei Quartetti beethoveniani e del Settimino, eseguiti dal Quartetto Strub, nella Sala Bianca di Palazzo Pitti, dal 5 al 16 dicembre 1942, per la stagione Musica da Camera 1942-43 « Amici delle Musica » sotto l'egida dell'E. A. Teatro Comunale V. E. II.

D'Annunzio Gabriele, Vedi: De Angelis A. e Giannantoni M.

D'Aste Vittorio, Stelle cadenti. Sonetti. *Firenze, Le Monnier, 1935*, 16°, pp. 52.

A pag. 21, sonetto su Beethoven.

De Angelis Alberto, Musica e musicisti nella vita e nelle opere di G. d'Annunzio, *Milano, in « Rivista Musicale Italiana »*, fasc. 2 del 1939. (*Estr.: Milano, Bocca, 1939*, 8°, pp. 27).

Vedi il cap. *Ritratto di Beethoven*.

— Lionello Balestrieri e i suoi quadri musicali. *Milano, in « Riv. Musicale Italiana »*, fasc. 1–2, 1943 (*Estr., Milano, Bocca, 1943*, 8°, pp. 18.

Notizie sul famoso quadro di B., *Beethoven* e su altro quadro suo beethoveniano: *Sonata al chiaro di luna*.

De Bonis Alessandro, Analisi della forma delle Sonate per pianoforte di Beethoven, pref. di G. Napoli. Volume primo, dall'op. 2 all'op. 28. *Catania, Muccia, 1928, 16°*, pp. XV, 171.

De Litala Luigi. Il Leone di Bonn: appunti su Beethoven. *Napoli, De Alteriis, 1915*, 16°, pp. 110.

Della Corte Andrea, Le imperfezioni di un'opera di Beethoven (il coro della IX Sinfonia). *Torino. « Riv. Musicale Italiana », 1919.*

— La vita musicale di Goethe, con ritr. e musiche. *Torino, Paravia, 1932*, 8° pp. 58.

— Nuova « interpretazione » di Beethoven. *Firenze, ne « La Nazione », 20 febbraio 1937.*

Si riferisce alle interpretazioni *letterarie* delle opere di B. formulate dallo Schering, delle quali parlo nel presente volume a pag. 11 e 218.

— Un italiano all'estero: Antonio Salieri, con 70 ined. citazioni musicali. *Torino, Paravia, 1937*, 8° pp. 232.

Interesse per i rapporti di Beethoven con Salieri. Reca in appendice l'opera di I. F. von Mosel, *Vita e opere di Salieri*, trad. da B. Allason.

De Pauer Peretti Feri, Il Finale dell'*Eroica* e le sue interpretazioni. Estr. dalla « Rivista Musicale Italiana ». 1932.

De Rensis Raffaello, Beethoven e la nostra musica. *Roma, ne « Il Giornale d'Italia », 5 ottobre 1924.*

— Il culto di Beethoven in Italia. *Roma ne « Il Giornale d'Italia », 27 marzo 1927.*

De Roda Cecilio, Un quaderno di autografi di Beethoven del 1825. *Torino, Bocca, 1905*, 8°, pp. 116. Estr. dalla « Rivista Musicale Italiana », 1905.

De Saint Foix Giorgio, Mozart et la jeunesse de Beethoven: les manuscrits inconnus du British Museum. *Torino, Bocca, 1920*, 8°, con tavv. Estr. « dalle Rivista Musicale Italiana », 1920.

— Nouvelle contribution à l'étude des œuvres inconnues de la jeunesse de Beethoven. *Torino, « Riv. Musicale Italiana », 1923.*

Desmann M. e Garello E., « Io ero Beethoven » (La Città della Musica). Torino, Casa Ed. « Le Collane» (1941).

Romanzo, il cui protagonista si considera, in certo qual modo, una reincarnazione di Beethoven. Mosso dall'ideale artistico ed etico del grande di Bonn egli fonda a Capri una specie di cenobio, denominato Città della musica.

Disney Walt, Fantasia, in technicolor, direz. musicale di L. Stokowski. *Firenze, Zincografica, [1946]*,8°, pp. 4.

Famoso « Cartone animato » di fantastiche interpretazioni visive di celebri pagine musicali, tra le quali la Sinfonie Pastorale di Beethoven.

Farinelli Arturo, Beethoven e Schubert. *Torino. Paravia, 1929*, 16°, pp. 123.

Fattori Agostino, Beethoven, *Napoli. Alcione [1931]*, 8°, pp. 23, con ritr.

Ferpozzi Luigi, Beethoven, L'uomo, *Brescia, tip. Morcelliana, 1929*, 8°, pp. 19.

Ferrari U., L'oratoria di Ludovico Beethoven. *Roma, nella rivista «L'Eloquenza», nov. 1930.*

Festival Beethoveniano. *Cagliari. Tip. Valdès, 1948*, 8°, pp. 48.

Programma commentato di questo Festival promosso dall' « Istituzione dei Concerti del Conservatorio di Musica P. L. da Palestrina » di Cagliari svoltosi al Teatro Massimo dal 5 novembre al 3 dicembre 1948.[Testo e relaz. a c. di Ernesto Paoloce].

Fidelio (Libretti). Una bibliografia dei Libretti italiani del *Fidelio* non è cosa semplice. Ecco il primo: *Roma, Stab. Tip. Ital., dir. da L. Perilli, 1886*, 16°, pp. 55.

Stampato per le Ia rappresentazione italiana in Italia avvenute nel Teatro Apollo, stagione carnevale-quaresima 1885-1886. Reca cenni sulle vita di Beethoven di Ad. Berwin e cenni sulle prima del *Fidelio* (1805) di Leopoldo Mastrigli.

Di questo libretto esistono copie speciali con l'aggiunte dopo la pag. 26, di una carta (occhio tipografico) con la dicitura: *Fidelio*, onde uno spostamento della composizione e un aumento delle pagine da 55 a 57. Formato più grande e carta distinta.

Oltre questo della prima rappresentazione romana, menzionerò quello della Casa Ricordi, che deve avere avuto parecchie tirature non determinabili, essendo prive dell'anno di stampa. Edizioni popolarissime quelle stampate dalla Casa Ed. *A. Barion* (*Sesto San Giovanni - Milano.*) Di esse conosco due edizioni rispettivamente del *1934* e *1937*.

Fidelio di L. van Beethoven, VIII Maggio Fiorentino, *Firenze, Tip. Vallecchi [1942]*, 8°, pp. 20 n. n.

Opuscolo pubblicato per le rappresentazioni del *Fidelio* dell'1 e 4 maggio 1942, eseguite dal co ngresso dell'Opera di Stato di Dresda – Contiene una « Prefazione » sul *Fidelio* di Augusto Hermet.

Fondi Enr., Stelloncini musicali: in commemorazione di Beethoven. *Roma, Artero, 1905*, 8°, pp. 18.

Frabetti Tonino, Commento a la « Eroica » di Beethoven. *Milano, nella rivista « Nicia »* fasc. ottobre 1945.

Contrariamente a quanto può far credere il titolo, si tratta di una poesie in quettro parti, corrispondenti ai quettro tempi delle sinfonia.

Furno Alberto, Musica e medicina: Le infermità di Beethoven, *Alessandria d'Egitto, nella rivista « Musica» organo dell'Istituto Musicale Italiano in Alessandria d'Egitto*, fasc. 31 maggio 1933.

GALASSI GIUSEPPE, Sordità e stile in Beethoven. *Alessandria d'Egitto, nella rivista « Musica », organo dell'Istituto Musicale Italiano in Alessandria d'Egitto*, fasc. 31 luglio 1933.
Risposta all'articolo di Furno (vedi).

— Tastiera. *Roma, Calisse, 1945*, 8°, pp. XIV–450.
Studio dei rapporti musicali fra spazio e tempo, vista e udito, colori e ritmi, arti belle e musica. Numerosi riferimenti alle opere di Beethoven.

GANCE ABEL. Vedi: CINEMATOGRAFO, ecc.

GARA E., Beethoven, Napoleone e il « Fidelio ». *Milano, nella rivista « La Cultura moderna », 1933* (fasc. 12).

GIANNANTONI MARIO, Beethoven visto da Gabriele d'Annunzio. *Roma, » La Nuova Italia Musicale », s. a. (1939)* 16°, pp. 16.

— Bibliografia musicale nell'opera di Gabriele d'Annunzio, nel volume « Gabriele d'Annunzio e la Musica ». *Milano, Bocca, 1939*, pp. 81–106.
Cita, a pp. 83–86, tutti i passi delle opere di Gabriele d'Annunzio che si riferiscono a Beethoven.

GIGANTI LETIZIA STELLA, Conferenza tenuta al « Circolo di Cultura *Luigi Pirandello* » per il centenario di Beethoven. *Agrigento, Montes, 1927*, 8°, pp. 16.

GIRALDI ROMOLO, Analisi formale ed estetica dei primi tempi dei Quartetti op. 18 di Ludwig van Beethoven, preceduta da una breve teoria della forma–sonata, ad uso specialmente degli studenti di strumenti ad arco. *Roma, Anon. Tipografico–Editrice Laziale, 1933*, 8°, pp. 23.

GIUNTI GIUNTO, Sul poggio Pratone: bozzetto alpestre. – Beethoven: note biografiche. *Firenze, Pellas, 1889*, 16°, pp. 32.

GLINSKI MATTEO. Come fu scoperto Bach, *Città del Vaticano ne « L'Osservatore Romano » 2 aprile 1950.*
Cita i giudizi di Beethoven su Bach.

GRIECO MARIO, Beethoven, la sua vita e le sue opere. *Milano, Sonzogno, 1923*, 18°, pp. 59.
È il voll. 567 della « Biblioteca del Popolo ».

HELLINGHAUS OTTO, Vedi: BEETHOVEN; Memorie contemporanei ecc.

HERMET AUGUSTO, Vedi: FIDELIO.

HERRIOT EDOUARD, Beethoven, la sua vita e il suo tempo, trad. di Laura Fuà, pref. di Gino Roncaglia (con 16 ill. f. t.) *Milano, Tarantola, 1947*, 8°, pp. 324.

HEVEISY (DE) ANDRÉ, Vita amorosa di Beethoven, Traduzione di Mario Buggelli, *Milano, ediz. Pervinca, 1927*, 16°, pp. 159,

HOFFMANN T., Scritti musicali, a. c. di G. Pierotti e A. Ulm. *Firenze, Rinascimento del Libro, 1913*, 8°, pp. 168.
A pag. 149, capit.: *Lo musico strumentale di Beethoven.*

HUEFFER FRANCIS, Studi critico–musicali, trad. dall'orig. inglese da Alberto Visetti. *Milano, Hoepli 1883.* 16° pp. XVI–186.
A pp. 1–26 : *Beethoven* di Thayer.

HUETTER LUIGI, Beethoven e il silenzio. *Città del Vaticano, ne « L'Osservatore Romano della Domenica », 16 luglio 1944.*

ILLUSTRAZIONE POPOLARE (L'), Articolo su B., *pubblicato nel n. del 15 dicembre 1872.*
Vedi: Armonicon.

JANNATTONI LIVIO, L'Adagio della Sonata al Chiaro di Luna. *Roma, nella « Gazzetta delle Arti », 5–11 gennaio 1946.*

KLING H., Beethoven et ses relations avec le compositeur et éditeur de musique suisse Hans Georges Naegeli de Zürich. *Torino, Bocca, 1912*, 8°, pp. 11.
Estr. dalla « Rivista Musicale Italiana », 1912.

LEONI SERGIO, Le Sonate per Pianoforte di Beethoven. *Torino, Bocca.*

- *1922*, 16°, pp. XVI, 206; 2ª ed. 1940; 3ª ed. 1947.

LIUZZI FERNANDO, Interpretazione dell'« Eroica » *Roma*, *in* « *Nuova Antologia* » *16 marzo 1927*. [Esistono estratti].

— Introduzione alla lirica vocale di Beethoven. *Roma*, *Annuario della R. Accademia di S. Cecilia 1931–32*. [Esistono estratti].

È il sunto di lezioni tenuto sulla lirica vocale di Beet hoven durante il corso superiore di estetica e stilistica svolto dell'Autore nel 1932 all'Accademia di S. Cecilia.

LOMBROSO CESARE, La sordità fra i musicisti. *Torino*, *in* « *Rivista Musicale italiana* », *1894*, fasc. 3.

Cenni sulla sensibilità musicale e sulla sordità di Beethoven.

LONGO ALESSANDRO, vedi: CENNI, ecc.

LUALDI ADRIANO, Nel I Centenario della morte di Beethoven (con 23 ill). *Bergamo*, *in* « *Emporium* », *febbraio 1927*.

— L'arte di dirigere l'orchestra. *Milano*, *Hoepli*, *1940*, 16°, pp. XVI-416.

H. Richter e la Quinta. Toscanini e il *Fidelio*. H. Bülow nell'8ª e 9ª sinfonia. Habeneck e la 9ª, ecc.

MACCHI GUSTAVO, Beethoven e le sue nove Sinfonie. Note e chiarimenti a guida dell'uditore. *Milano*, *Libr. Ed. Milanese*, *s. a.* (*1926*), 16°, pp. 65.

MAGNANI GIUSEPPE, Antonio Salieri, musicista legnaghese. *Legnago*, *a. c. del Comune di Legnago*, ecc. (*Tip. Manani*), *1934*, 16°, pp. XII–121.

A pag. 65: *Salieri e Beethoven*.

MAGNI DUFFLOCQ ENRICO, Le Sinfonie di Beethoven, storia, analisi, guida. *Milano*, *Ediz. del Magazzino Musicale*, *s. a.* (*1935*), pp. 107.

MANACORDA GUIDO « Settima » di Beethoven. *Milano*, *nel* « *Corriere d'Informazione* », *11–12 ottobre 1948*.

MARESCA GIOVANNA, Il Verbo di Beethoven. *Milano*, *Gastaldi*, *1948*, 16°, pp. 408.

MAROGNA PIETRO, La vita spirituale ed amorosa di Ludovico van Beethoven. Conferenza. *Sassari*, *Stamp. della Libreria ital. e straniera*, *1927*, 8°, pp. 35.

MASTRIGLI LEOPOLDO, Beethoven, la sua vita e le sue opere. *Città di Castello*, *Lapi*, *1886*, pp. X–208.

— Vedi: FIDELIO.

MESSA (LA) nella Musica, dalle origini al nostro tempo. *Torino*, *Edizioni Radio Italiana* (*1949*).

Volume programma, compilato da Alessandro Piovesan, delle 33 Messe, eseguite dalle Radio Italiana, nella circostanza dell'Anno Santo, dal 29 dicembre 1949 al 19 marzo 1951. Di Beethoven fu scelta la Messa in do (opere 86) presentata da Luigi Ronga e assegnata alla notte del 18 settembre 1950. Nel volume i cenni sulla Messa, con ritr. di Beethoven e facsimile del frontespizio manoscritto si leggono a pagine 105–108.

MONDO ILLUSTRATO (IL), Articolo su Beethoven, pubblicato nel n. del 30 settembre 1848.

Vedi: Armonicon.

MONTI SOLONE, Egmont di Beethoven. Commento lirico. *Firenze*, *Tip. Campolmi*, *1902*, 8°, pp. 16.

MORPURGO ENRICO, Beethoven. *Udine*, *Ediz. La Panarie*, *1927*, 16°, pp. 41, con tavv.

Estratto da *La Panarie*, 1927, anno V, n. 22.

MOTTINI G. EDOARDO, Beethoven. *Roma*, *Formiggini*, *1928*, 18°, pp. 107.

È il n. 97 della collezione « Profili ».

MUÑOZ ANTONIO, Cinquanta sonetti romaneschi. *Roma*, *Staderini*, *1943*, 8°, pp. 66.

A pagina 25 il sonetto: *All'Augustico*. Un popolano deserive un'esecuzione della Nona:

'Sta sinfonia la chiameno la Nona
E dice ch'è la meio che ce sia:
E l'arte otto l'orchestro nu' le sona
Perchè la gente ha prescia d'annà via.

Avessi da sentì si che cagnaro
Fanno assieme li timpani, er trombone,
La cocconella, er corno, la chitera.

OBERDORFER ALDO, Vita di Beethoven. *Milano*. *Ist. ital. per il libro del popolo* (*Matarelli*), *1924*, 16°, pp. 177, con ritratto.

— Beethoven, 2ª ed. *Torino*, *Paravia*, *1931*, 16° pp. 207.

PAGLIARI ANITA, Luigi van Beethoven: Conferenza. *Cremona, tip. Interessi Cremonesi, 1902*, 16°, p. 24.

PALUMBO PIER FAUSTO, Palestrina, Bach, Beethoven e altri saggi. *Roma, Apollon, 1945*, 16°, pp. 232.

Beethoven e il genio della musica. *Fidelio* all'Opera di Stato di Berlino (1935). Su tavola f. t. il « Beethoven », terracotta di Masseau.

PANNAIN GUIDO, La cultura di Beethoven in Italia, *in* « *Cronache musicali* », *marzo 1926.*

— Ludwig van Beethoven. *Torino, Edizione Arione, s. c.* [*1940*] 16°, pp. 64 + 48 per le tavole.

PAOLI RODOLFO, Missa solemnis. *Firenze, ne* « *Il Frontespizio* », *luglio 1938.*

PAOLONE ERNESTO, vedi FESTIVAL beethoveniano. di Cagliari.

PAPINI GIOVANNI, I nipoti d'Iddio. *Firenze. Vallecchi. 1932*, pp. 263.

A pagina 233, capit.: *Luigi Beethoven.*

— Sinfonie di Beethoven. *Roma. nella rivista* « *Gli Oratori del giorno*», *aprile. 1932*

PERRACHIO L., Le ultime Sonate di Beethoven. *Torino, in* « *Rassegna Musicale* », *gennaio 1929.*

PETRUCCI GUALTIERO, Vedi: BEETHOVEN: La vita amorosa, ecc.

PIO XII (PAPA), Discorso tenuto ai Congressisti della Società Italiana di Otologia, Rinologia e Laringologia. *Città del Vaticano, ne* « *L'Osservatore Romano*», *18 ottobre 1950.*

« ... E quando la malattia o l'età vengono gradualmente a indebolire, tavolte fino alla sua completa scomparsa, il senso dell'udito, chi dirà la pena morale di coloro che ne sono colpiti! di un Beethoven che non udiva più il suono del pianoforte che le sue dita facevano ancora cantare ... ».

PIOVESAN ALESSANDRO, Vedi: MESSA (LA) NELLA MUSICA.

PIZZETTI ILDEBRANDO, Umanità di Beethoven. *Roma, ne* « *La Fiera Letteraria*» *8 ottobre 1950.*

Poichè nel dizionario dello Schmidl si registra un *Beethoven* di Pizzetti, edito dal Zanichelli di Bologna, è opportuno avvertire che tale libro, proposto all'A. e annunziato, non fu poi scritto.

PORRO P., Notizia necrologica su Beethoven, in « Revue Musicale de Paris » 1827, n. 17.

QUADRI ENRICO MAURIZIO, Beethoven, il Dante della musica. *Firenze, Libreria Salesiana 1940–41*, 2 vol., 16°, pp. 52 e 230.

Volume 1° *Il genio, l'artista, il poeta, il profeta, l'uomo, il martire.*

Volume 2° *Note biografiche, opere e critica.*

RAFFAELE A., La religiosità di Beethoven. *Città del Vaticano, ne* « *L'Osservatore Romano*», *3–4 aprile 1939.*

RINALDI MARIO. L'opera in musica; saggio estetico. *Roma, Soc. Ed. di* « *Novissima*» *1934*, 16°, pp. 371.

ROBBONE JOSEPH. Il precursore di Beethoven. *Vercelli, nel bisettimanale* « *La Sesia*», *10 ottobre 1950.*

Riferendosi all'opinione svolta da P. Scazzoso (*Vedi*) prospetta il vercellese G. B. Viotti come precursore di Beethoven.

ROGGERI EDOARDO, Maestri, allievi e critici di Beethoven. *Torino, « Riv. Musicale Italiana», 1927.*

— Il « Goethe e Beethoven» di R. Rolland. *Torino, « Riv. Musicale Italiana», 1932.*

— Il « Romanticismo» di Beethoven, *Milano, « Riv. Musicale Italiana», 1939.*

ROLLAND ROMAIN, Beethoven. *Milano Bottega di Poesia 1924*, 16°, pp. 133.

— Vita di Beethoven, trad. di G. Confalonieri. *Milano, Bibl. Universale Rizzoli n. 35.* 18° pp. 93.

Tre edizioni dall'aprile al novembre 1949.

ROSSATI MARILENA, Una famiglia veneziana nell'800. *Roma, Soc. An. Tip. Castaldi, 1940*, 16°, pp. 100.

È la nobile famiglia Contin di Castelseprio, dinastia di musicisti: Francesco Coctio, compositore e frequentatore dei salotti musicali di Vienna sposò Eleonora Förster, figlia di E. A. Förster, già maestro di Beethoven e allieva di Beethoveo.

ROUGE GIOVANNI, Due scrittori di fronte alla musica, *Roma*, *in* « *Paese Sera* », *19 gennaio 1950.*

I due scrittori sono Balzac e Stendhal, del primo dei quali si citano le espressioni su Beethoven.

SAINT-CYR MARIO, Beethoven [1827–1927]. Sonetti italiani [Edizione del centenario beethoveniano]. Freie Uebertragung von Otto Marschalek. *Wien, Leop. Menda*, 8°, pp. 30.

« Di questa edizione 300 esemplari furono numerati a macchina ».

SALVAGNINI ALB., Beethoven: Discorso. *Treviso, Zoppelli, 1889*, 8°, pp. 45.

SALVANESCHI NINO, La vita eroica di Beethoven. *Milano, dall'Oglio, 1947*, 16°, pp. 256.

SANESI IRENEO, A Beethoven: Versi. *Roma*, « *Nuova Antologia* », *1909*, 8°, pp. 4.

SCAZZOSO PIERO, Appunti per uno studio sulla posizione storica di G. B. Viotti. *Milano, Tipografia V. Paleari 1942*, 8°, pp. 92.

Pregevole studio su G. B. Viotti (1753–1824) che l'A. prospetta anche come precursore di Beethoven. Molto interessanti le coincidenze, segnalate dall'A., di frasi musicali di Beethoven e di Viotti.

SCHUMANN ROBERTO, La musica romantica, a cura di Luigi Ronga. *Torino, Einaudi, 1942.*

3ª ed. maggio 1950.

Contiene vari scritti su Beethoven.

SCHURÉ EDOARDO, Storia del Dramma musicale, vers. ital. a. c. di Tito Diambra. *Milano, Bottega di Poesia, 1921*, 16°, pp. 270.

Libro III, capitolo 3°: Beethoven e la Sinfonia.

SCUDERI GASPARE, Beethoven: Le Sonate per pianoforte. *Milano, Bottega di Poesia, 1926*, 16°, pp. 376.

— Beethoven: Le Sonate per pianoforte. *Milano, Sonzogno, 1933*, 16° pp. 320.

SESINI UGO, La « Missa solemnis » di Beethoven. Conferenza tenuta il 27 aprile 1939 per l'esecuzione della « Missa solemnis ». *Torino, in* « *Convivium* », *fasc. 1° luglio-31 agosto 1939.*

SINCERO DINO, Il Finale dell'« Eroica ». *Torino, Bocca, 1900*, 8°, pp. 8.

Estratto dalla « Rivista Musicale Italiana », 1900.

— La sonata a Kreutzer. *Torino* « *Riv. Musicale Italiana* », *1901.*

SOCIETÀ DEL QUARTETTO IN BOLOGNA, I primi cento concerti (1879–1896). *Bologna, Tip. Azzoguidi, 1897*, 8°, pp. XXXII, 74.

SONNLEITHNER GIUSEPPE, « Fidelio ». dramma lirico in tre atti, musica di L. v. Beethoven.

Vedi alla voce: FIDELIO.

SPECHT RICHARD, Ritratto di Beethoven. Traduzione e prefazione di Lamberto Brusotti. *Milano–Roma, Treves–Treccani–Tumminelli, 1933*, 8°, pp. XI, 291, con tavv.

2ª edizione, 1936; 3ª edizione, 1938.

STANCAMPIANO ETTORE, Goethe e Beethoven. *Roma, ne* « *La Voce Repubblicana* » *16 marzo 1950.*

TARI ANTONIO, Saggi di critica. *Trani, Vecchi, 1886*, 8°, pp. XII, 626.

A pag. 549 il cap. *Beethoven e la sua Sinfonia postorale.*

TEATRO ADRIANO, ROMA. Missa solennis di Beethoven, dir. da Bernardino Molinari, eseg. il 14 e 17 maggio 1944. *Roma, Tipog. Bracony* [*1944*], 8°. pp. 40.

Programma con ampie notizie storiche ed esegetiche redatto da G. BIAMONTI.

TEATRO COMUNALE VITTORIO EM. II. FIRENZE. VIII Maggio Fiorentino, 1° maggio 1942, « Fidelio » di Ludwig van Beethoven, prima rappresentazione col complesso dell'Opera di Stato di Dresda.

Manifesto murale 70 × 50.

TEATRO DELL'OPERA, ROMA. *Alceste* di C. W. Gluck. *Le Creature di Prometeo* di L. Beethoven – XIV Stagione lirica MCMXL–MCMXLI. *Roma, Arti Grafiche G. Menaglia* [*1941*], 8°, pp. 84 non numer.

— Stagione lirica 1943–44. *Roma. Atena. s. a.*. 8°, pp. 30 n. n.

Il programma comprendeva *Le Creature di Prometeo* di Beethoven, del quale l'opuscolo dà il riassunto con cenni sull'Autore.

TEDESCHI PINO, Pellegrinaggio viennese alle case di Beethoven. *Roma, ne « La Tribuna », 2 ottobre 1937.*

TERENZIO VINCENZO, Da Bach a Debussy; studi critici. *Bari, Laterza, 1947*, 8°, pp. 231.

Da pag. 37 e pag. 132: Il Concerto per viol. e orchestre di Beethoven. La Sonata beethoven. – Le Sinfonie di Beethoven.

TOCILJ ERMINIO, Beethoven. *Torino, « Riv. Musicale Italiana », 1929.*

TORREFRANCA FAUSTO, La vita musicale dello spirito. *Torino, Bocca, 1910*, 8°, pp. XXVII–421.

Il 1° tempo della Quinta Sinfonia. Beethoven e la poesia. Il *mito di rime* nel Beethoven. L'elemento individuale, in Beethoven. Beethoven come scrittore, ecc.

— Le origini italiane del romanticismo musicale: i primitivi della Sonata moderna. Torino, Bocca 1930, 8° gr., pp. XX, 779.

Fondamentale per lo studio dei rapporti tra la musica del Settecento e quella di Beethoven.

TROILO ERMINIO, Figure e dottrine di pensatori; nuova serie. *Padova, Cedam, 1941*, 8° gr., pp. XIV, 508.

A pagg. 475-504, cap. *Beethoven*, rievocazione fatta dall'autore nel 1927, a Padova e a Milano nel primo centenario della morte di Beethoven.

VALETTA I., I Quartetti di Beethoven. Ricordo dei Concerti del Quartetto Joachim al Palazzo Farnese. Roma, marzo 1905, *Roma, Tip. Squarci, 1905.*

« Edizione di 200 esemplari ».

— I Quartetti di Beethoven, 2ª ed. *Milano, Bocca, 1947.*

VILLANIS LUIGI ALBERTO, Beethoven e le sonate per pianoforte. *Roma, Tip. dell'Unione Coop. Editr. 1904*, 8°, pp. 24.

Estr. dalla « Rivista d'Italia », anno VII, fascicolo IX.

WAGNER RICCARDO, Beethoven, introduzione e traduzione di Enrico Fondi. *Rome, Provenzani, 1913*, 18°, pp. 115.

— Beethoven, traduz. di Attilio Maldotti. *Mantova, Mondovì, 1914*. 16°, pp. 123.

2ª edizione, 1924.

— Un pellegrinaggio da Beethoven: Novella. Traduzione di Manfredo Gravina. *Roma, « Nuova Antologia », 1° maggio 1905*, 8°, pp. 17.

— Una visita a Beethoven (novella): schizzo autobiografico. Traduzione, introduzione e note di Giov. Costanzi. *Genova, Palagi, 1914*, 16°, pp. 102.

— Scritti su Beethoven, traduzione di A. Ulm e G. della Sanguigna: introduzione di A. BONAVENTURA. *Firenze, Rinascimento del Libro, 1930*, 16°, pp. XLIII, 185.

— Vedi CENA (LA).

ZINGARELLI ITALO, Grillparzer poeta e archivista. *Firenze, ne « La Nazione » 12 maggio 1937.*

CONTRIBUTO
A UN CATALOGO DELLE OPERE DI BEETHOVEN INCISE PER FONOGRAFO (1)

Per questo Catalogo non potevo non valermi della fondamentale opera del Darrell (2), ma ho adoperato parecchie altre fonti, non escluse le mie ricerche personali. Non creda il lettore che la compilazione di un catalogo di dischi sia meno ardua di quella dei libri. Nella fabbricazione dei dischi prevalgono troppo, talvolta, le esigenze commerciali. Molte Ditte trascurano di indicare il numero d'ordine delle opere, ciò che, nei casi di opere omonime che il compilatore stesso non possieda, rende impossibile l'identificazione. Lo stesso Darrell, per quanto eccezionalmente attrezzato, ha dovuto, in qualche caso, apporre alla citazione la formola: Non identificato.

Non parliamo poi delle numerazioni di fabbrica. Le stesse opere sono fatte passare, nel corso degli anni, da una serie ad altra serie, con relativo cambiamento di numero; poi ci sono le Case che scambiano le matrici da un paese all'altro, cedono i loro dischi ad altre Case o li pubblicano insieme con esse, onde l'esistenza di dischi che sono sempre gli stessi, ma portano nome di varie ditte e numerazioni diverse. Altre Case cambiano per ogni paese la serie dei dischi; altre cambiano addirittura la propria denominazione a seconda dei paesi.

---

(1) Dico *fonografo*, e non *grammofono*, per una causa che la grande maggioranza del pubblico ignora. Nell'uso comune *fonografo*, sta a indicare l'apparecchio primitivo inventato da Edison: quello che si ascoltava con quei cornetti infilati nelle orecchie; *grammofono* l'apparecchio a tromba con l'incisione su dischi, o quello applicato alla radio. Se non che la parola *grammofono* costituisce un marchio di proprietà della Casa *Gramophone* e quindi può essere adoperata soltanto per i suoi apparecchi. C'è quindi un bel mucchio di gente (anch'io, sino a ieri) che senza saperlo, adopera la parola *Grammofono* illegalmente. *Uomo avvisato* . . .

(2) *The Gramophone Shop Encyclopedia of Recorded Music*, compiled by R. Darrell. With a Foreword by Lawrence Gilman. Published 1936 by The Gramophone Shop. Inc. New York City, L'autore a pag. VIII, indica, alla sua volta, i suoi predecessori.

Cito ad esempio la *Gramophone Co. Ltd* quasi esclusivamente nota, in Italia, sotto la denominazione de *La Voce del Padrone*, derivante, come è noto, dalla famosa vignetta della marca di fabbrica rappresentante un cane che ascolta davanti al fonografo la voce del padrone. Anche nei paesi anglosassoni essa usa la denominazione *His Master's Voice*, ma la dicitura prevalente, almeno fino a qualche anno fa, è quella di *The Gramophone* (1). In Germania invece i dischi della stessa Casa sono editi sotto il nome di *Electrola*.

Dato che molti dischi escono contemporaneamente sotto le varie denominazioni, è impossibile, e anche superfluo, registrarli sotto le diverse spoglie. I lettori italiani non si meraviglino quindi di non trovare, nel Catalogo, i dischi de *La Voce del Padrone*. Essi sono tutti registrati sotto la denominazione *Gramophone*. Generalmente i dischi editi qui in Italia, sotto la marca *Voce del Padrone* dalla consociata autonoma della *Gramophone*, recano un numero di serie diverso da quello della Casa madre (2); altrettanto dicasi della Casa tedesca *Electrola*. Quando ho potuto, ho registrato sotto il nome di *Gramophone* anche le diverse numerazioni.

Infine, sempre in merito alla Casa *Gramophone*, ho rilevato la parentela che la lega alla Casa americana *Victor*. Ignoro se la *Victor* abbia cronologicamente preceduto la *Gramophone*, ma è certo che molti dischi, apparsi dapprima sotto il nome della *Victor*, hanno assunto più tardi la dicitura della *Gramophone* e molti sono apparsi promiscuamente. Della Casa *Victor* ho tuttavia conservato il nome, seguendo l'esempio del Darrel.

Analoghi legami, con relative cessioni di dischi e denominazioni promiscue, ho rilevato per altre Case; ad esempio, tra le Case *Brunswick*, *Polydor* e *Decca*. Quando mi è stato possibile, ho registrato, oltre la denominazione o la numerazione originaria, anche quella delle altre Case (3).

---

(1) Per precisione: *His Master's Voice*, con la vignetta del cane, è la marca depositata. *The Gramophone C. Ltd.* è la ragione sociale.

(2) La denominazione ufficiale della consociata italiana è la seguente: *Società Anonima «La Voce del Padrone – Columbia – Marconiphone»*. Porgo ad essa vivo ringraziamento per le cortesi informazioni che ha voluto favorirmi. Altro analogo ringraziamento debbo all'amico Angelo Alati e alla sua brava figliola Elena che hanno voluto prestarmi l'ausilio della loro grande esperienza.

(3) Nel volume di André Cœuroy e Robert Jardillier: *Histoire de la Musique avec l'aide du disque* (*Paris, Delagrave 1931*), in calce a ogni capitolo sono indicati i dischi essenziali delle opere prese in esame, ma gli autori si limitano a indicare il nome della Casa e il numero del disco, omettendo il nome degli esecutori. Poichè la numerazione dei dischi non corrisponde sempre a quella registrata dal Darrel e da me, resta il dubbio se si tratti di altre esecuzioni, oppure, come è probabile, degli stessi dischi col semplice mutamento del numero di serie, forse quello del mercato francese. Desiderando che la mia registrazione sia, quanto più possibile, completa, segnalerò, in apposite note a ciascuna opera, quei dischi che nel volume Cœuroy-Jardillier sono citati con diversa numerazione.

NOTA ALLA QUARTA EDIZIONE

Per gli aggiornamenti di questa quarta edizione mi sono valso anche della nuova edizione del grande Catalogo americano, del quale riproduco testualmente il nuovo titolo: « *The Gramophone Shop. Encyclopedia of Recorded Music, third edition, revised and elarged. New York, Crown Publishers 1948* » La prefazione è firmata da ROBERT H. REID, « Supervising Editor ».

Segnalo gli elenchi delle novità che in ogni suo numero pubblica il periodico di Milano « *Musica e Dischi* » *rassegna musicale internazionale; Notiziario ufficiale della Musica Italiana incisa* che raccomando ai discofili. Un ringraziamento anche al mio giovane amico Andrea Mormino per il suo contributo di ricerche e controlli.

Infine segnalo ai lettori la nota a pag. 555 relativa a dischi di musiche beethoveniane incise in America per le Forze Armate.

A. B.

ELENCO DELLE CASE CHE HANNO INCISO O MESSO IN VENDITA OPERE DI BEETHOVEN

ARTIST – Stati Uniti d'America.
BOITE À MUSIQUE – France.
BRUNSWICK – Inghilterra.
COLUMBIA – Stati Uniti ed Europa.
CETRA – Italia e Stati Uniti d'America.
CHRISTSCHALL – Austria.
DECCA – Stati Uniti, Inghilterra e Francia.
ELECTROLA – (è la *Gramophone* in Germania).
FONIT – Italia.
GRAMOPHONE – (*His Master's Voice*) Inghilterra ed Europa.
KANTOREI – Germania.
L'OISEAU LYRE – Francia.
LUMEN – Francia.
ODEON – Germania, Svezia e Francia.
PARLOPHONE – Inghilterra.
PATHÉ – Francia.
POLYDOR – Francia, Germania e Svizzera.
TELEFUNKEN – Germania, Italia, Svezia e Svizzera.
TONO – Danimarca.
ULTRAPHONE – Cecoslovacchia.
VICTOR – Stati Uniti d'America.
VOCE DEL PADRONE – (è la *Gramophone* in Italia).
VOX – Stati Uniti d'America.

ABBREVIAZIONI CONVENZIONALI

So per esperienza come siano fastidiose le abbreviazioni e ho cercato di risparmiarle quanto più possibile. Segnalo quelle inevitabili.

adatt. = Adattamento.
br. = Baritono.
bs. = Basso.
c. = Contralto.
cb. = Contrabbasso.
Columbia M. = La Casa *Columbia* ha pubblicato le opere principali, e specialmente quelle composte di più dischi, in due edizioni, una che è denominata *Columbia Masterworks Set*, l'altra col solo nome *Columbia*. Analogo il sistema delle Case *Gramophone* e *Victor*, con le serie *Gramophone Album Set* e *Victor Musical Masterpiece Set*. Perciò, quando i nomi delle tre Case sono seguiti dalla lettera M., la citazione si riferisce alle predette serie speciali.
cl. = Clarinetto.
cr. = Corno.
dir. = Direttore.
fg. = Fagotto.
fl. = Flanto.
Gramophone M. = Vedi: Columbia M.
md. = Mandolino.
ob. = Oboe.
orch. = Orchestra.
org. = Organo.
p. = Piano.
s. = Soprano.
t. = Tenore.
trascr. = Trascrizione.
v. = Violino o Violinista.
Victor M. = Vedi: Columbia M.
vl. = Viola o Violinista.
vll. = Violoncello o Violoncellista.

OP. 1, n. 1.

TRIO per p. v. e vll., in mi.

PRESTO.
HAYWARD, v.; SHARPE, vll.; DAVIES, p.
Gramophone C 1767.

OP. 1, n. 2.

TRIO per p., v. e vll., in sol.

Non si conoscono incisioni.

OP. 1, n. 3.

TRIO per p., v. e vll., in do.

BENVENUTI, p.; BENEDETTI, v.; NAVARRA, vll.
Pathé PGT 33-5.

II TEMPO (Andante e variaz.)
TRIO HEKKING.
Parlophone (?).

III TEMPO (Minuetto)
TRIO ELLY NEY.
GRAMOPHONE D B 4590.

OP. 2.

TRE SONATE per p., in fa, in la, in do.

Registro qui, alla prima opera pianistica di Beethoven, la collezione completa delle Sonate per piano, promossa, nel marzo 1932, dalla *Beethoven Sonata Society*, esecutore Arturo Schnabel. Debbo supporre che la vendita al pubblico sia stata affidata alla *Gramophone* (*Voce del Padrone e Electrola*). Comunque alle singole Sonate registrerò questa edizione sotto il titolo *Società per le Sonate di Beethoven*. I dischi di questa collezione sono inseparabili. Perciò, ad ogni Sonata rimanderò il consultore al seguente elenco.

La raccolta si compone di 15 album, così distribuiti:

1° Op. 78, 90, 111;
2° » 14 n. 1, 27 n. 1, 109;
3° » 28, 49 n. 1, 110;
4° » 2 n. 2, 27 n. 2, 81 *a*;
5° » 22, 49 n. 2, 57;
6° » 31 n. 3, 10 n. 2, 13;
7° » 2 n. 1, 14 n. 2, 101;
8° » 2 n. 3, 31 n. 2, 54;
9° » 26, 53;
10° » 106;
11° » 7, 31 n. 1;
12° » 10, n. 1 e 3, 79;
13° » 120;
14° » 34, 77, 126, 129, 164;
15° » 33, 35, 173.

Ed ecco ora le Sonate specifiche dell'op. 2.

N. 1, 2, 3.

Di tutte e tre esiste l'incisione della predetta Società. Sono contenute rispettivamente negli album 7, 4, 8.

N. 2.

W. KEMPFF, p.
Polydor 67590-2;
Fonit 96134-6.

N. 3.

A. BENEDETTI MICHELANGELI, p.
Gramophone D. B. 5442-4.

OP. 5. n. 1.

SONATA per p. e vll., in fa.

P. CASALS, vll.; M. HORSZOWSKI, p.
Victor M. 843.

OP. 5, n. 2.

SONATA per vll., in sol.

G. PIATIGORSKI, vll.: A. SCHNABEL, p.
Victor M. 281; Victor 8807–9; Gramophone DB 2391–3.

OP. 7.

SONATA per p., in mi.

A. SCHNABEL, p.
Società per le Sonate di B.
Vedi all'op. 2.

E. NEY, p.
Gramophone DB 4582–5.

W. KEMPFF, p.
Polydor 67806–9.

OP. 8.

SERENATA per v., vl. e vll., in re.

GOLDBERG, v.; HINDEMITH, vl.; FEUERMANN, vll.
Columbia M. 217; Columbia 68307–9 D, o LX 354–6, o GQX 10747–9.

TRIO PASQUIER.
Pathé PAT 58–60.

OP. 9, n. 1.

TRIO per v., vl. e vll., in sol.

TRIO PASQUIER.
Columbia M. 384; Columbia GQX 16597–9; Pathé PAT 121–3.

OP. 9, n. 2.

TRIO per v., vl. e vll., in re.

TRIO PASQUIER.
Columbia GQX 16597–9.

OP. 9, n. 3.

TRIO per v., vl. e vll., in do.

TRIO PASQUIER.
Columbia M. 397; Columbia GQX 16597–9; Pathé PAT 7–9.

OP. 10, n. 1.

SONATA per p. in do min.

A. SCHNABEL, p.
Società per le Sonate di B.
Vedi all'op. 2.

W. KEMPFF, p.
Polydor 67810–1.

Adatt. per p. e vll.
A. SCHNABEL p.; P. FOURNIER, vll.
Gramophone DB 6500–1.

OP. 10, n. 2.

SONATA per p. in fa mag.

A. SCHNABEL, p.
Società per le Sonate di B.
Vedi all'op. 2.

W. KEMPFF, p.
Polydor 67812–3.

OP. 10, n. 3.

SONATA per p. in re mag.

A. SCHNABEL, p.
Società per le Sonate di B.
Vedi all'op. 2.

W. KEMPFF, p.
Polydor 67814–6.

III TEMPO (Minuetto).
F. STOCKMARR, p.
Gramophone DA 5241.

OP. 11.

TRIO per p., cl. o v. e vll., in si.

CAMERATA MUSICALE DI MONACO.
Polydor 95222–4.

TRIO AMODIO, SCHULTZE, SCHRADER.
Cetra OR 5095–7.

TRIO MATTHEWS, KELL, PINI.
Columbia D. X. 1164–6.

II TEMPO (Adagio).
CAMERATA MUSICALE DI MONACO.
Brunswick 90288, o 90194; Decca CA 8115; Polydor 27305, o 95383.

TRIO HAYWARD, SHARPE, DAVIES.
Gramophone C 1766.

OP. 12, n. 1.

SONATA per p. e v., in re.

La Società, di cui ho parlato nell'introduzione all'op. 2, ha anche pubblicato Sonate per piano e violino. Esecutori il violinista F. Kreisler e il pianista F. Rupp. Le Sonate sono contenute nei seguenti quattro album i cui dischi sono inseparabili;

1° Op. 12, n. 1, 2, 3;
2° » 23, 24, 30 n. 3;
3° » 30 n. 2, 47;
4° » 30 n. 1, 96.

Ed ecco ora le edizioni della Sonata op. 12, n. 1.

F. KREISLER, v.; F. RUPP, p.
Società per le Sonate di B.

Y. MENUHIN, v.; H. GIESEN, p.
Victor M. 91, Victor 7360–2; Gramophone DB 1365–7.

J. SZIGETI, v.; M. HORSZOWSKI, p.
Columbia LX 1018–9.

OP. 12, n. 2.

SONATA per p. e v., in la.

F. KREISLER, v.; F. RUPP, p.
Società per le Sonate di B.
Vedi all'op. 12, n. 1.

OP. 12, n. 3.

SONATA per p. e v., in mi.

F. KREISLER, v.; F. RUPP, p.
Società per le Sonate di B.
Vedi all'op. 12, n. 1.

F. VECSEY, v.; G. AGOSTI, p.
Polydor 62717–9, o 10318–20; Decca DE 703315; Cetra LL 3005–7.

F. KREISLER, v.; F. RUPP, p.
Società per le Sonate di B.
Vedi all'op. 12, n. 1.

A. BUSCH, v.; R. SERKIN, p.
Victor 7560–1; Gramophone DB 1519–20.

J. HEIFETZ, v.; E. BAY, p.
Victor M. 852.

J. MENUHIN, v., H. MENUHIN, p.
Gramophone DB 5802–4.

OP. 13.

SONATA per p. in do (*La Patetica*).

A. SCHNABEL, p.
Società per le Sonate di B.
Vedi all'op. 2.

W. MURDOCH, p.
Columbia 9362–3.
Comprende anche la Sonata op. 57.

M. HAMBOURG, p.
Gramophone C 2051–2.

F. LAMOND, p.
Gramophone D 1188–9.

K. SZRETER, p.
Parlophone E 11095–6; Odeon 7594–5.

W. KEMPFF, p.
Polydor 91, o 45–6; o 67113–4; Fonit 96011–2.

W. BACKHAUS, p.
Victor 6771–2; Gramophone DB 1031–1032 (1).

B. MOISEIWITSCH, p.
Gramophone C 3246–7.

E. FISCHER, p.
Gramophone DB 3666–7.

R. SERKIN, p.
Columbia M. 648.

A. RUBINSTEIN, p.
Victor M. 1102.

P. BAUMGARTNER, p.
Gramophone DB 10029–30.

E. BALOGH, p.
Vox 611.

E. YOYCE, p.
Decca K 1553–5.

(1) Per un'edizione Gramophone W 906–7, di esecutore non identificato, vedi nota 3 a pag. 522.

Trascr. per banda:
BRIGHOUSE BAND.
Decca F 1704–5.
II TEMPO (Adagio).
E. NEY, p.
Gramophone DB 4460.
O. LEVANT, p.
Columbia 17403 D.
Trascr. per orchestra:
NEW LIGHT SYMPH, dir. SARGENT.
Gramophone C 2234.
ORCH. DI BERLINO, con pianof. solista.
Telefunken E 2544.
MASSED BAND.
Gramophone C 2572; Columbia D 15831, o D 15805.
SASSO.
Polydor 21562.
FILARM. DI BERLINO.
Telefunken E 801; Ultraphone EP 868.

OP. 14, n. 1.

SONATA per p. in mi.

A. SCHNABEL, p.
Società per le Sonate di B.
Vedi all'op. 2.
W. KEMPFF, p.
Polydor 67817–8.

OP. 14, n. 2.

SONATA per p. in sol.

A. SCHNABEL, p.
Società per le Sonate di B.
Vedi all'op. 2.
W. KEMPFF, p.
Polydor 67819–20.

OP. 15.

CONCERTO per p. e ORCH. in do.

W. GIESEKING, p.; ORCH. DELL'OPERA DI STATO DI BERLINO, dir. H. ROSBAUD.
Columbia M. 308; Columbia GQX 10879–82, o LX 631–4, o LFX 494–7, o LWX 229–32, o LX 8332–5.

A. SCHNABEL, p.; ORCH. SINF. DI LONDRA DIR. M. SARGENT.
Victor M. 158; Gramophone DB 1690–1694; Gramophone M. 156.

A. DORFMANN, p.; ORCH. N.B.C. DIR. A. TOSCANINI.
Victor M. 1036; Gramophone DB 6460–3.

OP. 16.

QUINTETTO per p., ob., cl., cr., e fg. in mi.

L. WURMER, p. E SOC. TAFFANEL.
Victor M. 205; Victor 8260–2; Gramophone DB 1639–41.

SOLISTI E ORCH. DELL'OPERA DI BERLINO dir. E. WOLFF.
Brunswick 90349–52; Decca LY 6072–4; Polydor 27302–5-*a*. (1)

OP. 17.

SONATA per p. e cr. (o vll.) in fa.

D. BRAIN, cr.; D. MATTHEWS, p.
Columbia DX 1152–3.
I TEMPO (Allegro moderato).
R. WOLF, vl.; W. WOLF, p.
Electrola EH 1004 (non conosco la serie *Gramophone*).

OP. 18, n. 1.

QUARTETTO per 2 v., vl. e vll., in fa.

QUARTETTO LÉNER.
Columbia M. 66; Columbia 6723–5 D, o L 1842–4. Esiste un'altra segnatura GQX 10365–70 che comprende anche l'op. 18, n. 4.
QUARTETTO CALVET.
Telefunken SK 2142–5; Ultraphon F. 18026–9.
QUARTETTO BUSCH.
Victor M. 206; Victor 8254–6; Gramophone DB 2102–4, o DB 6300–2.
QUARTETTO BUDAPEST.
Columbia M. 444.

(1) Per un'edizione Pathé X 9791–4, vedi nota 3 a pag. 522.

OP. 18, n. 2.

QUARTETTO per 2 v., vl. e vll., in sol.

QUARTETTO LÉNER.

Columbia M. 66; Columbia 673068 D, o L. 1909–11. Esiste un'altra segnatura GQX 10422–7 che comprende anche l'op. 18, n. 3.

QUARTETTO BUXBAUM.

Polydor 95118–20.

QUARTETTO FLONZALEY.

Victor M. 7; Victor 1218–21; Gramophone M. 39; Gramophone DA 851–4.

QUARTETTO CALVET.

Telefunken F. 2923–25.

QUARTETTO BUDAPEST.

Victor M. 601.

QUARTETTO STROSS.

Polydor 15315–8.

OP. 18, n. 3.

QUARTETTO per 2 v., vl. e vll., in re.

QUARTETTO LÉNER.

Columbia M. 75; Columbia 67346–8 D, o L 1912–4. Esiste un'altra segnatura GQX 19422–7 che comprende anche l'op. 18, n. 2.

QUARTETTO BUDAPEST.

Victor M. 289; Victor 8860–2.

QUARTETTO PASCAL.

Odeon 123874–6.

OP. 18, n. 4.

QUARTETTO per 2 v., vl. e vll., in do.

QUARTETTO LÉNER.

Columbia M. 59; Columbia 67824–6 D; L 1845–7; GQX 10903–5. Esiste un'altra segnatura GQX 10366–70 che comprende anche l'op. 18, n. 1.

QUARTETTO ROSÉ.

Gramophone D 1551–3.

QUARTETTO BUDAPEST.

Columbia M. 556.

QUARTETTO PAGANINI.

Gramophone DB 6488–90.

QUARTETTO STROSS.

Polydor 15312–4; Fonit 91150–2.

III TEMPO (Minuetto).

QUARTETTO FLONZALEY.

Victor M. 8; Victor 1225; Gramophone M. 40; Gramophone DA 850.

OP. 18, n. 5.

QUARTETTO per 2 v., vl. e vll. in la.

QUARTETTO LÉNER.

Columbia M. 301; Columbia LX 611–3.

QUARTETTO CAPET.

Columbia D 1659–62, o D 13066–9.

QUARTETTO STROSS.

Polydor 15297–9.

QUARTETTO CALVET.

Telefunken E 2923–5.

I e II TEMPO (Allegro e Minuetto).

QUARTETTO VENEZIANO DEL VITTORIALE.

Columbia D 5838, o D 16427.

Vedi più sotto anche il 3° tempo.

III TEMPO (Andante).

QUARTETTO CATTERAL.

Columbia 9141.

QUARTETTO VENEZIANO DEL VITTORIALE.

Columbia D 16426.

QUARTETTO BUDAPEST.

Gramophone EJ 559.

OP. 18, n. 6.

QUARTETTO per 2 v., vl., e vll., in si.

QUARTETTO LÉNER.

Columbia M. 60; Columbia 67287; L 1915–7; GQX 19428–30.

QUARTETTO VIRTUOSO.

Victor M. 172; Victor 11491–4; Gramophone M. 37; Gramophone D 1206–9.

III TEMPO (Scherzo).

QUARTETTO FLONZALEY.

Victor M. 153; Victor 7633; Gramophone M. 37; Gramophone DB 1381.

QUARTETTO PRISCA.

Polydor 10539.

OP. 19.

CONCERTO per p., e ORCH., in si.

A. SCHNABEL, p.; ORCH. SINF. DI LONDRA, dir. M. SARGENT.
Victor M. 295; Victor 8897–900; Gramophone M. 238; Gramophone DB 2573–6.

A. SCHNABEL, p.; ORCH. FILARM., dir. DOBROWEN.
Gramophone DB 6323–6 (Album Serie 197).

W. KAPELL, p.; ORCH. SINF. N.B.C., dir. GOLSCHMANN.
Victor M. 1132.

E. NEY, p., e LANDESORCHESTER, dir. F. ZAUN.
Gramophone DB 4503–6.

OP. 20.

SETTIMINO, per v., vl., cr., cl., fg., vll. e cb, in mi.

QUARTETTO LÉNER, oltre HOBDAY, DRAPER, HINCHCLIFFE e BRAIN.
Columbia M. 180; Columbia LX 109–13, o 68096–100 D, o GQX 10486–518.

FILARMONICA DI MADRID.
Victor M. S 3; Victor 9631–5; Gramophone AB 408–12.

OP. 21.

PRIMA SINFONIA, in do.

FILARMONICA DI BERLINO, dir. H. PFITZNER.
Brunswick 90204–6; Polydor 95093–5 L. M.

FILARMONICA REALE, dir. G. HENSCHEL.
Columbia M. 57; Columbia 67277–80 D, o L 1889–92, o GQX 10405–8.

SINFONICA CASALS DI BARCELLONA, dir. CASALS.
Gramophone 1729–31.

FILARMONICA DI NEW YORK, dir. W. MENGELBERG.
Victor M. 73; Victor 7211–1; Gramophone M. 107; Gramophone 1867–70.

ORCH. DI AMSTERDAM, dir. MENGELBERG.
Telefunken SK 2770–72.

ORCH. SINF. B.B.C., dir. TOSCANINI.
Victor M. 507; Gramophone DB 3537–40, o DBS3540.

ORCHESTRA CLEVELAND, dir. RODZINSKI.
Columbia M. 535.

ORCH. DI FILADELFIA, dir. ORMANDY.
Victor M. 409; Gramophone; DB 3179–82.

ORCH. FILARM. DI VIENNA, dir. WEINGARTNER.
Columbia M. 321; Columbia LX 677–9.

ORCH. FILARM. DI NEW YORK, dir. B. WALTER.
Columbia, Album Serie 0123; GQX 10405–8.

III TEMPO (MINUETTO e TRIO).
ORCH. B. B. C., dir. A. TOSCANINI.
Gramophone DB 3350.

FINALE.
ORCH. SINF., dir. A. TOSCANINI.
Gramophone DB 417.

OP. n. 22.

SONATA per p. in si.

A. SCHNABEL, p.
Società per le Sonate di B.
Vedi all'op. 2.

W. KEMPFF, p.
Polydor 67821–3.

OP. 23.

SONATA per p. e v., in la.

F. KREISLER, v.; F. RUPP, p.
Società per le Sonate di B.
Vedi all'op. 12.

OP. n. 24.

SONATA per p. e v., in fa (*La Primavera*).

J. MASSIA, v.; B. SELVA, p.
Columbia LFX 105–8.

F. KREISLER, v.; F. RUPP, p.
Società per le Sonate di B.
Vedi all'op. 12.

E. MORINI, v.; N. SCHWALB, p.
Gramophone E 499–50, o EW 38–40.

A. BUSCH, v.; R. SERKIN, p.
Victor M. 228; Victor 8351–3; Gramophone DB 1970–2.

G. KULENKAMPFF, v.; S. SCHULTZE, p.
Telefunken E 3124–26.

H. KOLBERG, v.; F. RUPP, p.
Odeon O 7771–73.

J. LENER, v.; L. KENTNER, p.
Columbia M. 404.

E. BLOCK, v.; L. CHRISTANSEN, p.
Gramophone DB 14–6.

S. BORRIES, v.; R. SCHMID, p.
Gramophone DB 5610–2.

OP. 25.

SERENATA per fg., v. e vl.

MOYSE, fg.; DARIEUX, v.; PASQUIER, vl.
Decca K 582–3, o T 10002–3.

TRIO KINGLER.
Gramophone EH 1073–5.

OP. 26.

SONATA per p., in la.

W. KEMPFF, p.
Brunswick 90259–61; Polydor 95465–7 o 67824–6 (1).

M. HAMBOURG, p.
Gramophone C 2117–8.

F. LAMOND, p.
Gramophone D 1831–2.

A. SCHNABEL, p.
Società per le Sonate di B.
Vedi all'op. 2.

Adatt. per orchestra (il solo 3o tempo, Marcia funebre). (2).
ORCHESTRA DI BERLINO, dir. MEVROWITZ.
Ultraphone B 14499.

ORCHESTRA VICTOR.
Victor 24795.

OP. 27, n. 1.

SONATA per p., in mi.

A. SCHNABEL, p.
Società per le Sonate di B.
Vedi all'op. 2.

W. KEMPFF, p.
Polydor 67858–9.

OP. 27, n. 2.

SONATA per p., in do (*Chiaro di Luna*).

W. BACKHAUS, p.
Victor 8735–6; Gramophone DB 2405–6.

H. BAUER, p.
Victor 6591–2; Gramophone DB977–8.

P. BAUMGARTNER, p.
Gramophone DB 10007–8.

I. FRIEDMAN, p.
Columbia M. 54; Columbia 67266–7D. o L. 1818–9, o GQX 10353–4.

M. HAMBOURG, p.
Gramophone C 2551–2.

W. HOROWITZ, p.
Victor M. 1115.

E. HOWARD-JONES, p.
Columbia 9094–5.

W. KEMPFF, p.
Brunswick 85015–6; Polydor 90191–2, o 67856–7 o 81002–3; Fonit 96135–6; Vox 462.

F. LAMOND, p.
Gramophone D 1141–2.

O. LEVANT, p.
Columbia M. 273.

E. MAGNETTI, p.
Cetra PE 130–1.

B. MOISEIWITSCH, p.
Gramophone C 3259–60.

I. PADEREWSKI, p.
Victor M. 349, Gramophone DB 3123–4.

---

(1) Per un'edizione Polydor 66684–6, vedi nota 3 a pag. 522.

(2) Non ho potuto accertare se codesto adattamento sia quello elaborato dallo stesso Beethoven. Vedi nel Catalogo delle opere al n. 202.

E. PETRI, p.
Columbia M. 77; Columbia LX 602–3.
V. SCIOLER, p.
Columbia DC 15–7.
A. SCHNABEL, p.
Società per le Sonate di B.
Vedi all'op. 2.
R. SERKIN, p.
Columbia M. 237.
SOLOMON, p.
Gramophone C. 3455–6.
K. SZRETER, p.
Parlophon R 771–2; Odeon 25717–8.
IL SOLO I TEMPO (Adagio).
J. PADEREWSKI, p.
Victor 16250; Gramophone DB 1090.
W. KEMPFF, p.
Polydor 67860–2.
ADATTAMENTO PER ORCHESTRA
ORCH. « NEW LIGHT », dir. SARGENT.
Gramophone C 2234.
ORCH. FILARM. DI BERLINO, con solista.
Telefunken E 801, o E 2544; Ultraphone EP 868.
ORCHESTRA VICTOR, dir SHILKRFT.
Victor 36038.
IL SOLO I TEMPO (Adagio).
Gramophone S 10322.
ORCH. FILARM. DI BERLINO, con pianof. solista.
Telefunken E. 2544.

OP. 28.

SONATA per p., in re.

K. SZRETER, p.
Odeon 7599, o 25719–20.
A. SCHNABEL, p.
Società per le Sonate di B.
Vedi all'op. 2.
W. KEMPFF, p.
Polydor 67860–2.
II e III TEMPO (Andante e Scherzo).
TRASCR. PER ORCHESTRA.
Victor 22375.

OP. 29.

QUINTETTO per 2 v., 2 vl. e vll., in do.

QUARTETTO LÉNER E W. PRIMROSE.
Columbia M. 294, Columbia GQX 18822–5.
QUARTETTO BUDAPEST E M. KATIMS.
Columbia M. 623.

OP. 30, n. 1.

SONATA per p. e v., in la.

F. KREISLER, v.; F. RUPP, p.
Società per le Sonate di B.
Vedi all'op. 12, n. 1.
S. GOLDBERG, v.; L. KRAUSS, v.
Odeon O 8387–9.

OP. 30, n. 2.

SONATA per p. e v., in do.

A. BUSCH, v.; R. SERKIN, p.
Victor M. 283; Victor 8821–3; Gramophone DB 1973–5.
A. DUBOIS, v.; M. MAAS, p.
Columbia DFX 195–7.
F. KREISLER, v.; F. RUPP, p.
Società per le Sonate di B.
Vedi all'op. 12, n. 1.
Y. MENUHIN, v.; H. MENUHIN, p.
Victor M. 1008.

OP. 30, n. 3.

SONATA per p. e v., in sol.

A. SAMMONS, v.; W. MURDOCH, p.
Columbia M. 53; Columbia 9352–6.
A. DE GREFF, v.; I. MENGES, p.
Victor M. 2; Gramophone D 1066–9.
I. SZIGETI, v.; K. RUHRSEITZ, p.
Columbia GQ 7206–7.
F. KREISLER, v.; F. RUPP, p.
Società per le Sonate di B.
Vedi all'op. 12.
F. KREISLER, v.; S. RACHMANINOF, p.
Victor 8163–4 X; Gramophone DB 1463–4.

N. MILSTEIN, v.; A. BELSAM, p.
Columbia M. 137.
E. BLOCK, v.; H. L. CHRISTIANSEN, p.
Gramophone DB 5280–1.
J. HAENDEL, v.; N. METWON-WOOD, p.
Decca K 959–60.
III TEMPO (Allegro vivace).
J. SZIGETI, v.; RUHRSEITZ, p.
Columbia 17032 D, o D 1630, o GQ 7207.
Y. MENUHIN, v.; H. MENUHIN, p.
Gramophone DB 2834.

OP. 31, n. 1.

SONATA per p., in sol.

A. SCHNABEL, p.
Società per le Sonate di B.
Vedi all'op. 2.

OP. 31, n. 2.

SONATA per p., in re.

W. GIESEKING, p.
Columbia M. 39; Columbia 67996–7 D, o DFX 132–3, o GQX 16605–6.
F. LAMOND, p.
Gramophone D 1644–6.
A. SCHNABEL, p.
Società per le Sonate di B.
Vedi all'op. 2.
B. ZADRI, p.
Pathé Pat 147–8.
R. GIANOLI, p.
Boîte à musique (oppure Bibleton) 41–3.

OP. 31, n. 3.

SONATA per p., in mi.

W. KEMPFF, p.
Polydor 67069–71.
A. SCHNABEL, p.
Società per le Sonate di B.
Vedi all'op. 2.
C. ARRAU, p.
Columbia GQX 11226–8.
II TEMPO (Allegretto).
F. LAMOND, p.
Victor 11146; Gramophone D 1925.
III TEMPO (Minuetto).
A. RUBINSTEIN, p.
Victor M. 1018; Victor 11–8882.

OP. 33.

SETTE BAGATTELLE, per p.

A. SCHNABEL, p.
Società per le Sonate di B.
Vedi all'op. 2.

Esistono le seguenti singole incisioni:

N. 1.
W. GIESEKING, p.
Columbia GQX 11009, o LX 783, o LWX 265.
E. YOYCE, p.
Decca K 1555.
E. THEN-BERGH, p.
Telefunken A 10510.

N. 2.
E. YOYCE, p.
Columbia DX 974.

N. 4.
E. THEN-BERGH, p.
Telefunken A 10510.

N. 5.
W. KEMPFF, p.
Polydor 24795.

OP. 34.

SEI VARIAZIONI per p.

A SCHNABEL, p.
Società per le Sonate di B.
Vedi all'op. 2.
C. ARRAU, p.
Victor M. 892.
L. SHURE, p.
Vox 602.

OP. 35.

VARIAZIONI sopra un tema del « Prometeo » per p.

A. SCHNABEL, p.
Società per le Sonate di B. Vedi all'op. 2.

C. ARRAU, p.
Victor M. 892.

L. KRAUSS, p.
Polydor PXO 1040–2.

OP. n. 36.

SECONDA SINFONIA, in re magg.

ORCHESTRA DELL'OPERA DI BERLINO, dir. E. KLEIBER.
Brunswick 90140–3, Polydor 66905–8, o 516585–8, o 9187–90 (Fonit).

SINFONICA DI LONDRA, dir. T. BEECHAM.
Columbia M. 45, o 302; Columbia 67223–6 D. o L 1864–7, o GQX 10385–8, o LX 586–9, o LXW 277–80, o LFX 474–7.

ORCHESTRA NAZIONALE BELGA, dir. E. KLEIBER.
Telefunken E 2485–88.

FILARMONICA DI VIENNA, dir. C. KRAUSS.
Victor M. 131; Victor 11256; Gramophone M. 110; Gramophone C 2030–3, o AN 581–4, o S 10246–9.

FILARMONICA DI BERLINO dir. P. VAN KEMPEN.
Polydor Or. 5078–82, o 67608–125; Cetra OR 5078–82.

ORCH. SINF. DI BOSTON, dir. KOUSSEVITZKY.
Victor M. 625; Gramophone DB 3919–22.

ORCH. NAZ. BELGA, dir. KLEIBER.
Telefunken EA 485–8; Ultraphone G. 14704–7.

ORCH. SINF. DI PITTSBURG, dir. REINER.
Columbia M. 597.

ORCH. SINF. DI LONDRA, dir. WEINGARTNER.
Columbia M. 377; Columbia LX 725–8.

RADIO ORCH. DI BRUXELLES, dir. F. LEHMANN.
Odeon 50220–4.

ORCH. DELLA SVIZZERA ROM., dir. SCHURICHT.
Decca K 1610–3.

OP. 37.

CONCERTO per p. e ORCH., in do.

M. HAMBOURG, p.; ORCHESTRA SINFONICA, dir. M. SARGENT.
Gramophone M. 109; Gramophone C 1865–8.

A. SCHNABEL, p., ORCHESTRA SINFONICA DI LONDRA, dir. M. SARGENT.
Victor M. 194; Gramophone DB 1940–4.

L. KOLESSA, p.; ORCHESTRA SASSONE, dir. M. BOHM.
Gramophone DB 5506–10.

E. ERDMANN, p.; ORCHESTRA FILARMONICA DI BERLINO, dir. A. ROTHER.
Telefunken SK 1889–92.

SOLOMON, p.; ORCH. B.B.C., dir. BOULT.
Gramophone DB 6196–9.

A. RUBINSTEIN, p.; ORCH. N.B.C., dir. A. TOSCANINI.
Victor M. 1016.

J. ITURBI, p., ORCH. FILARM. ROCHESTER. dir., ITURBI.
Victor M. 801.

I TEMPO (riassunto).
J. M. SANROMÀ, p.; ORCH. SINF. dir., O'CONNEL.
Victor M. 818.

OP. 40.

ROMANZA per v. e ORCH. in sol.

S. BORRIES, v.; ORCH. DI BERLINO, dir. SCHÜLER.
Gramophone DB 4662.

M. ELMAN, v.; ORCHESTRA dir. COLLINGWOOD.
Gramophone DB 1846 (1).

A. SENATRA, v., con ORCHESTRA.
Parlophone 57120.

---

(1) Per una segnatura Gramophone DB 760 vedi nota 3 a pag. 522.

G. KULENKAMPFF, v.; Orch. dir. M. Rother.
Telefunken E. 2904.

Riduz. per v. (L. ZIMMERMANN) e p.
Columbia DHX 28.

Riduz. per v. (I. ZILZER) e p.
Polydor 27132.

OP. 43.

Gli uomini di « Prometeo ».

OUVERTURE.

FILARM. DI LONDRA, dir. Weingartner.
Columbia M. 197; Columbia 68220 D, o GQX 10715, o LX 277, o DFX 173.

FILARM. DI VIENNA, dir. Weingartner.
Columbia M. 260; Columbia 68560 D, o LX 488, o LFX 428, o GQX 10781, o DX 8239.

ORCH. SINF. BRITANNICA, dir. B. Walter.
Columbia 6809 ID.

ORCH. SINF., dir. A. Coates.
Victor 9404 (1).

ORCH. SINF. N.B.C., dir. Toscanini.
Victor M. 1098; Victor 11-9449, oppure Victor M. 765 e Victor 17858.

OP. 47.

Sonata per p. e v. in la (Kreutzer).

B. HUBERMANN, v.; I. FRIEDMANN, p.
Columbia M. 106; Columbia 67954-7 D, o LX 72-5, o LF 95-8, o GQX 10214-7; Odeon 6670-3.

G. KULENKAMPFF, v.; W. KEMPFF, p.
Polydor 67062-7, o 516621-4, o 91031; Decca CA 8207-10; Fonit 96007-10.

F. KREISLER, v.; F. RUPP, p.
Società per le Sonate di B.
Vedi all'op. 12.

J. THIBAUD, v.; A. CORTOT, p.
Victor M. 72; Victor 8166-9; Gramophone M. 86; Gramophone DB 1328-31.

Y. MENUHIN, v.; H. MENUHIN, p.
Victor M. 260; Victor 8642-5; Gramophone M. 228; Gramophone DB 2409-12.

A. BUSCH, v.; R. SERKIN, p.
Columbia M. 496.

E. BLOCK, v.; H. L. CHRISTIANSEN, p.
Gramophone DB 10-3 (2).

S. GOLBERG, v.; L. KRAUS, p.
Parlophone P 34.

E. TELMANYI, v.; V. SCHIOLER, p.
Tono X 25011-4.

A. SAMMONS, v.; W. MURDOCH, p.
Columbia 9352-6.

OP. 46.

« Adelaide ».

H. SCHLUSNUSS, b., e p. - In tedesco.
Brunswick 90104; Polydor 95391; Decca CA 8176. Segnalo un'ediz. Polydor B 21281-2 per la quale viene precisato il nome del pianista (F. RUPP).

T. DAVIES, t. - In inglese.
Gramophone D 1273.

J. BIORLING, t., e p. (H. EBERT).
Victor 2195; Gramophone DA 1705.

K. ERB, t., e p. (B. SEIDLER-WINKLER).
Gramophone DA 4428.

R. HAYES, t., e p. (R. BOARDMAN). - In inglese.
Columbia M. 393; Columbia 17175 D

M. ANGELICI, s., e p. (J. HUBEAU). - In francese.
Lumen 32064.

OP. 48, n. 1.

Lied « Bitten ».

E. SCHIPPER, b., con p. - In francese (*Prière*).
Gramophone ER 337.

W. STRIENZ, b., con Coro.
Gramophone EH 912, o FKX 13.

---

(1) Per una edizione Gramophone W 789 vedi nota 3 a pag. 522.

(2) Per un'edizione Gramophone W 766-9, di esecutori non identificati, vedi nota 3 a pag. 522.

C. PANZERA – In francese.
Gramophone P. 742.

A. RAVEAU, c., con CORO – In francese.
Pathé X 93097.

P. SANDOZ, b., con ORG. (K. MATTHAEI).
Gramophone DB 10091.

M. ANGELICI, s., con p.
(J. HUBEAU) – In francese.
Lumen 32064.

OP. 48, n. 2.

LIED « DIE LIEBE DES NÄCHSTEN ».

ALICE RAVEAU, c., con ORG. – In francese.
Pathé X 93097.

P. SANDOZ, b. con ORG. (K. MATTHAEI).
Gramophone DB 10091.

OP. 48, n. 3.

LIED « VOM TODE ».

ALICE RAVEAU, c., con ORG. – In francese.
Pathé X 93096.

P. SANDOZ, b., con ORG. (K. MATTHAEI).
Gramophone DB 10091.

OP. 48, n. 4.

LIED « DIE EHRE GOTTES ».

H. SCHLUSNUSS, b. – In tedesco.
Brunswick 90237; Polydor 95421, o 67467.

CLARA BUTT – In inglese.
Columbia 7378.

R. TAUBER, t. – In tedesco.
Columbia G 4067 M; Polydor RO 20232, o PO 165. Odeon 4975.

H. H. BOLLMANN, con ORCH. e CORO.
Gloria (Odeon) 10740.

P. SANDOZ, b., e ORG. (K. MATTHAEI).
Gramophone DB 10092.

K. FLAGSTAD, s., con p. (E. MCARTHUR).
Victor M. 342; Victor 1815.

M. OFFERS – In tedesco.
Gramophone DA 1067.

E. SCHIPPER – In tedesco.
Gramophone ER 337.

P. GUMMER – In tedesco.
Kantorei 71.

G. HÜSCH. – In tedesco.
Parlophone R. 972, o B. 12345.

A. RAVEAU, c. – In francese.
Pathé X 93096.

K. A. NEUMANN – In tedesco.
Polydor 23029.

O. HÖHNE – In tedesco.
Polydor 23716.

EVA LIEBENBERG – In tedesco.
Telefunken E 1443.

W. STRIENZ, b., con CORO e ORCH. (dir. R. SEIDLER-WINKLER). – In tedesco.
Gramophone EH 912, o FKX 13.

CORO, ORG. E ORCH. – In tedesco.
Brunswick 90030; Polydor 95156; Decca CA 8079.

PER CORO – In tedesco.
Christchall 121.

PER CORO – In francese.
Christchall 24045.

CORO E ORCH., OP. DI STATO DI BERLINO.
Gramophone C 1946, o FKX 19, o EH 408.

BERLIN SINGAKAD. CHO. (CORO). – In tedesco.
Gramophone Es 925.

BERLINER LEHRERGESANGVEREIN, dir. H. RUDELL – In tedesco.
Odeon O 6580 B.

PER CORO – In tedesco.
Parlophone E 10735.

BASILICA CHORUS, CON ORCH. E ORG.
Polydor 95196, o 66560, o 66896.

PER CORO – In tedesco.
Polydor 24784.

NEUKOLLN TEACHERS CHOR – In tedesco.
Polydor 27147, o 19986.

CORO, ORCH E ORG., dir. P. KALT – In tedesco.
Polydor 95156 B.

PER CORO – In tedesco.
Victor 78809.

TRASCR. PER BANDA.
Gramophone EC 2643.

TRASCR. PER BANDA.
Polydor 21722.

OP. 48, n. 5.

LIED « GOTTES MACHT ».

ALICE RAVEAU, c. – In francese.
Pathé X 93097.

E. SCHIPPER, con p. – In tedesco.
Gramophone ER 337.

P. SANDOZ, b.. con ORG. (K. MATTHAEI).
Gramophone DB 10092.

OP. 48, n. 6.

BUSSLIED.

C. PANZERA – In francese.
Gramophone P 742.

P. SANDOZ.
Gramophone DB 10092.

OP. 49, n. 1.

SONATA per p., in sol min.

A. SCHNABEL, p.
Società per le Sonate di B.
Vedi all'op. 2.

OP. 49, n. 2.

SONATA per p., in sol magg.

A. SCHNABEL, p.
Società per le Sonate di B.
Vedi all'op. 2.

W. GIESEKING, p.
Columbia LW 39.

II TEMPO (Minuetto).

O. LEVANT, p.
Columbia M. 273.

TRASCR. PER ORCH.
Victor 22178.

OP. 50.

ROMANZA per v. e ORCH. in fa.

M. ELMANN, v. e ORCH., dir. L. COLLINGWOOD,
Gramophone DB 1847.

G. DE VITO, v. e ORCH., dir. A. EREDE.
Gramophone DB 6727.

G. KULENKAMPFF, v., e ORCH., dir. P. KLEYZK.
Telefunken F 1142.

S. BORRIES, v. e ORCH., dir. SCHÜLER.
Gramophone DB 4661.

E. TELMANYI, v., e ORCH. « TIVOL ».
Tono X 25004.

RIDUZ. per v. (ZIMMERMANN) e p.
Columbia DHX 19.

RIDUZ. per v. (S. SWAAP) e p.
Gramophone C 4856.

RIDUZ. per v. (I. ZILZER) e p.
Polydor 27077.

RIDUZ. per v. (J. THIBAUD) e p.
Victor 6606; Gramophone DB 904.

RIDUZ. per v. (P. KAUL) e p. (G. ANDOLFI).
Pathé Pat 47.

OP. 51, n. 1.

RONDÒ per p., in do.

B. MOISEIWITSCH, p.
Gramophone C 3291.

A. BRAILOWSKY, p.
Gramophone DB 3705.

CON ORCHESTRA.

A. SCHNABEL, p., con ORCH. DI LONDRA, dir. da SARGENT.
Victor M. 194; Victor 7899; Gramophone M. 179; Gramophone DB 1944.

OP. 51, n. 2.

RONDÒ per p., in sol.

F. LAMOND p.
Gramophone EH 975.

A. BRAILOWSKY, p.
Gramophone DB 3705.

OP. 53.

SONATA per p., in do (*L'Aurora*).

A. SCHNABEL, p.
Società per le Sonate di B.
Vedi all'op. 2.

W. GIESEKING, p.
Columbia M. 358; Columbia GQX 11007–9, o LX 781–3, o LWX 263–5.

F. LAMOND, p.
Gramophone D 1983–5; Victor 1144–6.

W. KEMPFF, p.

Brunswick 90227–9; Polydor 954746, o 66678–80; Vox 463; Decca CA 8044–6, Fonit 96121–3.

B. MOISIEWITSCH, p.

Gramophone C 3289–91.

OP. 54.

SONATA per p., in fa.

A. SCHNABEL, p.

Società per le Sonate di B. Vedi all'op. 2.

OP. 55.

TERZA SINFONIA, in mi (*L'Eroica*).

FILARM. DI BERLINO, dir. H. PFITZNER.

Brunswich 90060–5 ; Polydor 66939–44; Decca CA 8047–52.

ORCH. NEW QUEENS'S HALL, dir. WOOD.

Columbia M. 46; Columbia L 1868–74, o GQX 10389–95.

ORCH. dir. da SCHILLINGS.

Columbia M. 138; Columbia G 67763–8 D; Polydor E 10967–70, o 94349, o 8923–6; Odeon 6901–6.

ORCH. FILARM. DI VIENNA, dir. WEINGARTNER.

Columbia M., 285; Columbia GQX 10834–9, o LX 532–7, o LFX 444–9, o LX 8273–8.

FILARM. DI BERLINO, dir. E. JOCHUM.

Telefunken E 2311–16; Ultraphone G 18001–6.

ORCH. SINF., dir. COATES.

Victor M. 6; Victor 9043–8; Gramophone M. 30; Gramophone D 1158–63.

ORCH. DI AMSTERDAM, dir. W. MENGELBERG.

Telefunken SK 3117–22.

FILARMONICA DI BERLINO, dir. KNAPPERTSBUSCH.

Gramophone DB 7666–71.

FILARMONICA DI BERLINO, dir. SCHURICHT.

Polydor 67793–8; Fonit 96154–59.

FILARMONICA DI VIENNA, dir. G. FURTWANGLER.

Gramophone DB 6741–7.

ORCH. SINF. DI TORINO DELLA RADIO ITALIANA, dir. ALBERT.

Cetra BB 25265–70.

FILARM. DI NEWYORK, dir. W. MENGELBERG.

Victor M. 115, Victor 7439–45; Gramophone M. 145; Gramophone DB 1599–605.

FILARM. DI LONDRA, dir. KOUSSEVITZKY

Victor M. 1161 o 263; Victor 8668–73; Gramophone M. 222; Gramophone DB 2346–51 (1).

ORCH. SINF. N.B.C., dir. A. TOSCANINI.

Victor M. 765; Gramophone DB 5946–51, o 6058–63.

ORCH. FILAR. SINF. DI NEW YORK, dir. B. WALTER.

Columbia M. 149.

ORCH. FILARM. DI LONDRA, dir. V. DE SABATA.

Decca ED 19, o 1507–13, o 40010–16.

II TEMPO (Marcia funebre).

ORCH., dir. SCHILLINGS.

Odeon 6903–4.

OP. 56.

TRIPLO CONCERTO in do.

R. ODNOPOSOF, v.; S. AUBER, vll.; A. MORALES, p.; ORCH. FILARM. DI VIENNA, dir. F. WEINGARTNER.

Columbia M. 327; Columbia LX 671–5, o GQX 10915–19, o LFX 518–22.

OP. 57.

SONATA per p., in fa (*L'Appassionata*).

W. KEMPFF, p.

Brunswick 90241–3; Polydor 95471–3; Vox 460; Fonit 96093–5.

---

(1) Per un'edizione Parlophone 5901–2 e 5907–10 vedi nota 3 a pag. 522.

W. MURDOCH, p.
Columbia M. 65; Columbia 67290–2 D. Esiste un'altra ediz. Columbia 9362–6 che comprende anche la Sonata op.13 (1);

LAMOND. p.
Gramophone D 1278–9.

A. SCHNABEL, p.
Società per le Sonate di B.
Vedi all'op. 2.

E. FISCHER, p.
Victor M. 279, Victor 8792–4, Gramophone DB 2517–9.

L. KENTNER, p.
Columbia GQX 11266–8.

H. BAUER, p.
Victor 6697–8, Gramophone DB 1293–4.

A. RUBINSTEIN, p.
Victor M. 1018.

N. MEDTNER, p.
Columbia C 3551–3.

S. GYR, p.
Gramophone DB 10081–3.

G. WERSCHENSKA, p.
Tono A 118–20.

R. SERKIN, p.
Columbia M. 711.

O. PULITI SANTOLIQUIDO, p.
Gramophone AW 308–10.

A. DE BARENTZEN, p.
Gramophone DB 11150–2.

II TEMPO (Andante).

CORO DELLA CATT. DI REGENSBURG. Adatt. per Coro sotto il titolo *Heil'ge Nacht (Inno alla Notte)* - In tedesco.
Gramophone EG 2897.

I. HARTHA, con Coro, Adatt. per Canto, Org. e Orch. sotto il titolo *Inno alla Notte.* - In tedesco.
Telefunken A 1248.

CORO DI TRENTO, dir. Mingozzi.
Telefunken A 9145.

OP. 58.

CONCERTO per p., e ORCH., in sol.

W. BACKHAUS, p., Orch. Sinf. di Londra, dir. J. Barbirolli.
Gramophone M. 105: Gramophone DB 1425–8, o 6184–8.

W. BACKHAUS, p., Orch. Royal Albert Hall, dir. Ronald.
Victor 6719–22.

K. SZRETER, p., Orch. di Berlino, dir. Weissmann.
Parlophone E 10533–6, o 9059–62.

A. SCHNABEL, p., Orch. Sinf. di Londra dir. M. Sargent.
Victor M. 156; Victor 7661–4; Gramophone 181; Gramophone 1886–9.

A. SCHNABEL, p., Orch. Filarm., dir. Dobrowen.
Gramophone M. 184; Gramophone DB 6303–6.

A. SCHNABEL, p., Orch. Sinf. di Chicago, dir. Stock.
Victor M. 930.

C. HASKIL, p., Orch. Filarm. di Londra, dir. C. Zecchi.
Decca 40074–7.

W. GIESEKING, p., Orch. Cappella di Stato Sassone, dir. C. Böhm.
Columbia BQX 3000–3, o LX 847–50, o LX 8462–5, o LWX 288–91.

OP. 59, n. 1.

QUARTETTO in fa.

Quartetto LÉNER.
Columbia M. 49; Columbia 67243–7 D, o GQX 10360–4.

Quartetto CAPET.
Columbia D 15065–70.

---

(1) Per un'edizione L 1906–8, di esecutore non identificato, vedi nota 3 a pag. 522.

QUARTETTO BUDAPEST.
Gramophone M. 121; Gramophone D 1660–3.

QUARTETTO PHILARMONICA.
Columbia DX 1067–71.

QUARTETTO PAGANINI.
Victor M. 1151.

QUARTETTO BUSCH.
Columbia M. 543.

QUARTETTO ROTH.
Columbia M. 256.

OP. 59, n. 2.

QUARTETTO, in mi.

QUARTETTO LÉNER.
Columbia M. 50; Columbia 67248–51 D, o L. 1856–9, o GQX 10377–80.

QUARTETTO CALVET.
Telefunken E 2595–8.

QUARTETTO BUDAPEST.
Victor M. 340.

QUARTETTO PAGANINI.
Victor M. 1152.

QUARTETTO COOLIDGE.
Victor M. 919.

QUARTETTO PRISCA.
Polydor 10534–9

III TEMPO (Allegretto).

QUARTETTO GLASUNOFF.
Parlophone 57115, o 9482.

IV TEMPO (Finale).

QUARTETTO GUARNERI.
Polydor 67140.

OP. 59, n. 3.

QUARTETTO, in do.

QUARTETTO LÉNER.
Columbia M. 51;Columbia L 1860–3, o L. 67252–5 D, o GQX 10381–84.

QUARTETTO VIRTUOSO.
Gramophone M. 36; Gramophone D 1202–5.

QUARTETTO BUSCH.
Victor M. 171; Victor 8335–8, Gramophone M. 199, Gramophone DB 2109–12.

QUARTETTO CALVET.
Telefunken E 3066–69.

QUARTETTO BUDAPEST.
Columbia M. 510.

QUARTETTO PAGANINI.
Victor M. 1153.

QUARTETTO STRUB.
Gramophone DB 5599–602.

OP. 60.

QUARTA SINFONIA, in si.

ORCH. DELL'OPERA DI STATO DI BERLINO, dir. H. PFITZNER.
Brunswick 90371–5; Polydor 95096–100.

ORCH. HALLÉ, dir. H. HARTY.
Columbia M. 47; Columbia 67234–8 D, o L 1875–9.

FILARM. DI LONDRA, dir. WEINGARTNER.
Columbia M., 197; Columbia 68217–20 D, o LX 274–7, o DFX 170–3, o GQX 10712–15 o DCX 57–60.

ORCH. CASALS DI BARCELLONA, dir. CASALS.
Gramophone M., 96; Gramophone AB 564–7, o AW 130–3; Victor L 11600.

ORCH. SINF. DI MINNEAPOLIS, dir. ORMANDY.
Victor M. 274; Victor 8747–51.

ORCH. DI AMSTERDAM, dir. MENGELBERG.
Telefunken SK 2794–97; Ultraphone G 14708–11.

ORCH. SINF. B.B.C., dir. A. TOSCANINI.
Victor M. 676; Gramophone DB 3896–9.

ORCH. FILARM. DI LONDRA, dir. BEECHAM.
Victor M. 1081.

ORCH. CLEVELAND, dir. G. SZELL.
Columbia M. 705.

OP. 61.

CONCERTO per v., e ORCH. in re.

J. WOLFSTHAL, v., ORCH. FILARM. DI BERLINO, dir. M. GURLITT.
Brunswick B 90277 – 81; Polydor 95243–7.

F. KREISLER, v., Orch. di Londra, dir. Barbirolli.

Victor M. 325; Gramophone DB 2927–32.

F. KREISLER, v., Orch. dell'Opera di Berlino, dir. L. Blech.

Victor M. 13; Victor 8074–9, Gramophone M. 33; Gramophone DB 990–95.

L. ZIMMERMANN, v., Orch. di Amsterdam, dir. Mengelberg.

Columbia DHX 20–4.

J. SZIGETI, v., Orch. Britannica, dir. B. Walter.

Columbia M. 177, o 697; Columbia LX 174–8, o LFX 2937, o GQX 10667–71.

R. QUELING, v., Orch. dell'Opera di Berlino.

Odeon 0951–5.

G. KULENKAMPFF, v., Orch. Filarm. di Berlino, dir. H. Schmiot-Issersteot.

Telefunken E 2016–21, o 72016–21.

J. HEIFETZ, v., Orch. Sinf. N.B.C., dir. A. Toscanini.

Victor M. 705, Gramophone M 183; Gramophone 6065–9, o DB 5724–8.

J. MENURIN, v., Orch. del Festival di Lucerna, dir. Furtwaengler.

Gramophone DB 6574–95.

B. HUBERMANN, v., Orch. Filarm. di Vienna dir. Szell.

Columbia LX 509–13.

M. STRUB, v., Orch. di Stato Sassone, dir. Bohm.

Gramophone DB 5516–21.

C. FREUND, v., Orch. Filarm. di Berlino, dir. Davisson.

Polydor 15205–9.

H. MERCKEL, v., Orch. Lamoureux, dir. Bigot.

Gramophone W 1508–12.

III TEMPO (Rondò).

J. HEIFETZ, v., Orch. N.B.C., dir. Toscanini.

Victor M. 1064; Victor 11–9236.

OP. 62.

Ouverture « Coriolano ».

ORCH. DI AMSTERDAM, dir. W. Mengelberg.

Columbia 68049 D, o GQX 10371, o LX 167, o LFX 261. Non sono in grado di stabilire se l'esecuzione dell'incisione Odeon 6549 N, o 8595, sia la stessa.

ORCH. NEW QUEEN'S HALL, dir. Wood.

Columbia L 1021 (1).

ORCH. DELL'OPERA DI BERLINO, dir. Blech.

Gramophone EJ 303.

ORCH. dir. da Ruhlmann.

Pathé X 96132.

ORCH. DELL'OPERA DI BERLINO, dir. Klemperer.

Polydor 66599, o 516635; Decca CA 8091; Fonit 91071.

FILARM. DI BERLINO, dir. E. Kleiber.

Telefunken E 653; Ultraphon E 653.

SINFONICA DI LONDRA, dir. P. Casals.

Victor 9279, Gramophone D 1409.

ORCH. B.B.C., dir. A. Boult.

Victor 11909; Gramophone DB 2101.

ORCH. SINF. N.B.C., dir. A. Toscanini.

Victor 119023; Gramophone DB 6423.

ORCH. SINF. DI LONDRA, dir. B. Walter.

Victor 12535; Gramophone 3638.

ORCH. DELL'E.I.A.R., dir. V. Gui.

Cetra BB 25100.

ORCH. DELL'OPERA DI BERLINO, dir. Schuricht.

Polydor 67939.

ORCH. FILARM. DI MONACO, dir. Kabasta.

Gramophone DB 5636.

ORCH. SINF. DI MINNEAPOLIS, dir. Mitropoulos.

Columbia 11175 D. o LX 914.

---

(1) Per un'incisione Columbia L. 1848 vedi nota 3 a pag. 522.

OP. 65.

« Ah, perfido ».

K. Flagstad, s., Orch. di Filadelfia, dir. da Ormandy.

Victor M. 439.

OP. 66.

Variazioni sul « Flauto magico » di Mozart.

A. Navarra, vll., J. Benvenuti, p.

Pathé PDT 107.

adatt. per vl. e p.

Columbia L 2172.

OP. 67.

Quinta Sinfonia, in do.

filarm. di Londra, dir. Koussevitzky.

Victor M. 245; Victor 8502–12; Gramophone M. 27; Gramophone DB 2248–52, o DB 2338–42.

orch. concertgebouw di Amsterdam, dir. W. Mengelberg.

Telefunken SK 2210–3.

filarm. di Berlino, dir. Nikisch.

Gramophone D 89–92.

orch. royal albert hall, dir. L. Ronald.

Victor M. 5; Victor 9029–32; Gramophone M. 27; Gramophone D 1150–3.

orch. dell'opera di Berlino, dir. Rosenstock.

Polydor E 10906–9, o 940710, o 8540–3.

filarm. di Vienna, dir. F. Schalk.

Gramophone M. 112. Gramophone C 2022–5, o AN 589–92.

orch. dell'opera di Berlino, dir. R. Strauss.

Brunswick 90172–5; Polydor 66814–7; Fonit 96057–60.

orch. dell'opera di Berlino, dir. Szenkar.

Odeon 6688–91, o 170083–6.

orch. sinf., N.B.C., dir. A. Toscanini.

Victor M. 640; Gramophone DB 3822–25.

filarm. di Londra, dir. Weingartner.

Columbia M. 178, o 254; Columbia 68078–81 D, o DX 516–9, o DX 8072–5, o DFX 150–3, o GQX 10401–4, o GQX 10716–19.

orch. queen's hall, dir. H. Wood.

Polydor 516666–9; Decca K 757–60.

orch. filarm. di Berlino, dir. Furtwängler.

Gramophone DB 3328–32, o DBS 3332.

orch. filarm. di New York, dir. B. Walter.

Columbia M. 498; Columbia LZX 207–10.

orch. filarm. di Vienna, dir. H. von Karajan.

Columbia GQX 1136–9 (Album Serie 0125).

orch. filarm. di Dresda, dir. P. van Kempen.

Polydor 67035–95 S; Cetra Or. 5073–7;

all-american youth orch., dir. L. Stokowski.

Columbia M. 451.

orch. di Filadelfia, dir. L. Stokowski.

Victor L 7001.

orch. sinf. naz., dir. Sargent.

Decca K 1126–9.

orch. filarm. di Berlino, dir. Abendroth.

Parlophone E 11434–7; Odeon 7898–901.

orch. società del conservatorio di Parigi, dir. C. Schuricht.

Decca 40067–70.

I TEMPO (Allegro con brio).

orch. sinf. victor, dir. O' Connell.

Victor G. 15.

riassunto e riduz. per Banda.

Columbia DX 588.

OP. 68.

Sesta Sinfonia, in fa (*Pastorale*).

sinfonica di Boston, dir. S. Koussevitzky

Victor M. 50; Victor 6939–43; Gramophone M. 186; Gramophone D 2089–93.

ORCH. CONCERTGEBOUW DI AMSTERDAM, dir. MENGELBERG.

Telefunken SK 2424–28; Ultraphone G 14716–20.

ORCH. COLONNE, dir. P. PARAY.

Columbia M. 201; Columbia 68239–43 D, o DX 655–9, o 8110–4, o BFX 8–12, o GQX 10730–44, o DCX 63–7.

ORCHESTRA DELL'OPERA DI BERLINO, dir. H. PEITZNER.

Brunswick 90189–94; Polydor 95378–83; Decca CA 8110–5

FILARM. DI VIENNA, dir. F. SCHALK.

Gramophone M. 66; Gramophone D 1473–7.

ORCH. DELL'OPERA DI BERLINO, dir. SCHILLINGS.

Parlophone E 11222–7, o 9463–8; Odeon 6907–12.

ORCH. B.B.C. DI LONDRA, dir. A. TOSCANINI.

Victor M. 417; Gramophone DB 3333–37; Gramophone M. 295.

FILARM. REALE, dir. F. WEINGARTNER.

Columbia M. 63; Columbia 67298–302 D, o L 1898–902, o L 1893–7, o GQX 10409–13.

ORCH. DI FILADELFIA, dir. B. WALTER.

Columbia M. 631, o Album Serie 0122; Columbia LX 963–7, o GQX 11308–12.

SINF. DI NEW YORK, dir. L. STOKOWSKI.

Victor M. 1032.

ORCH. FILARM. DI VIENNA, dir. B. WALTER.

Gramophone M. 272; Gramophone DB 3051–5.

ORCH. SINF. DI MINNEAPOLIS, dir. MITROPOULOS.

Columbia M. 401.

ORCH. DELL'ACCAD. DI S. CECILIA DI ROMA, dir. V. DE SABATA.

Gramophone DB 6473–7.

OP. 69.

SONATA per p. e vll., in la.

P. CASALS, vll.; O. SCHULOF, p.

Victor M. 281; Victor 7568–70; Gramophone D 1417–9.

P. CASALS, vll.; M. HORZOWSKI, p.

Gramophone DB 3914–6.

F. SALMOND, vll., S. RUMSCHISKY, p.

Columbia M. 38; Columbia 67187–9 D, o L. 1935–7.

P. FOURNIER, vll.; A. SCHNABEL, p.

Gramophone DB 6404–6.

E. FEUERMANN, vll.: M. HESS, p.

Columbia M. 312.

P. GRUMMER, vll.; W. KEMPFF, p.

Vox 459.

OP. 70, n. 1.

TRIO per p., v. e vll., in re.

TRIO BERN HIRT.

Brunswick 90285–8; Polydor 95346–9, o 27261–4.

TRIO POLTRONIERI, v.; BONUCCI vll., CASELLA, p.

Columbia GQX 10132–3.

H. MENUHIN, p.: Y. MENUHIN, v.; EISENBERG, vll.

Victor M. 370; Gramophone DB 2879–81.

TRIO di AMSTERDAM.

Parlophone E 11154–6; Odeon 6797–9, o 170134–6.

TRIO ELLY NEY.

Gramophone DB 4587–90.

OP. 70, n. 2.

TRIO per p., v. e vll. in mi b.

F. GRINKE, F. HOOTON, K. TAYDOR.

Decca K 1069–71.

OP. 72.

« FIDELIO ».

OUVERTURE « LEONORA » n. 1.

Vedi op. 138.

OUVERTURE « LEONORA » n. 2.

ORCH. DI AMSTERDAM, dir. BEINUM.

Decca ED 4, o K 1431–2.

ORCH. SINF. DI LONDRA, dir. WEINGARTNER.

Columbia M. 90 o LX 712–3, o LFX 531–2.

ORCH. SINF. N.B-C., dir. A. Toscanini.
Gramophone 1753–4.

OUVERTURE «LEONORA» n. 3.

ORCH. B.S.O., dir. Blech.
Gramophone EJ 131–2.

ORCH. SASSONE, dir. Bohm.
Gramophone DB 4558–9.

ORCH. dir. da Clifford.
Decca K 541–2.

SINFONICA DI S. FRANCISCO, dir. Hertz.
Victor 6900–7.

FILARMONICA DI BERLINO, dir. E. Jochum.
Telefunken E 2278–9; Ultraphon F 18021–2.

FILARMONICA DI BERLINO, dir. Ludwig.
Polidor 15195–6.

ORCH. DELL'OPERA DI BERLINO, dir. Klemperer.
Polydor 66601–2.

ORCH.DELL'OPERA DI BERLINO, dir. Blech.
Gramophone EJ 131–2.

ORCH. DI AMSTERDAM, dir. Mengelberg.
Columbia 67987–8 D, o LX 129–30, o LFX 187–8.

FILARM. DI VIENNA, dir. F. Schalk.
Gramophone D 1614–5.

FILARM. DI VIENNA, dir. B. Walter.
Victor M. 359; Gramophone DB 2885–6.

ORCH. ROYAL ALBERT HALL, dir. Ronald.
Gramophone D 1051–2.

ORCH. B.S.O. dr. Rosenstock.
Parlophone 9397–8.

ORCH. B.S.O., dir. Szell.,
Parlophone E 10545–6; Odeon 7502–3.

ORCH. DELL'OPERA DI BERLINO, dir. Weissmann.
Odeon 6785–6, o 9307–8.

ORCH. NEW QUEEN'S HALL, dir. Wood.
Columbia 67349–50 D, o GQX 10558 e 10464.

ORCH. SINF. BBC, dir. A. Toscanini.
Victor M. 1098; Gramophone DB 5703–4.

ORCH. SINF. DI MINNEAPOLIS, dir. Mitropoulos.
Columbia M. 173.

ORCH. DEL «MAGGIO MUSICALE FIORENTINO», dir. V. Gui.
Cetra BB 25169–70.

ORCH. DEL TIVOLI CONCERT, dir. Jensen.
Tono X 25006–7.

ORCH. SINF. DI TORINO, dir. A. Erede.
Decca 40072–3.

OUVERTURE «FIDELIO» n. 4.

ORCH. DELL'OPERA DI BERLINO, dir. L. Blech.
Victor 4087; Gramophone EW 19.

FILARMONICA DI BERLINO, dir. J. Kopsch.
Polydor 27038; Decca LY 6040.

ORCH. dir. da C. Raybould
Columbia DB 835, o DF 1947 (Vedi anche nell'Album «Storia della Musica», 233).

ORCH. DELL'OPERA DI BERLINO, dir. Schmalstich.
Gramophone EG 1690.

ORCH. B.B.C., dir. B. Walter.
Victor 11809; Gramophone DB 2261.

ORCH. DI LONDRA, dir.. F. Weingartner.
Columbia GQX 11006, o 09545 D, o LX 784, o LFX 562.

ORCH. DELL'OPERA DI BERLINO, dir. Zemlinski.
Polydor 62667.

ORCH. FILARM. DI BERLINO, dir. Abendroth
Odeon 4617, o 188150.

RIDUZ. per Banda (Banda della Guardia Repubblicana).
Columbia C 9203, o 50101 D.

N. 2.

ARIA DI MARCELLINA.

A KERN. s., con orch.
Polydor PD 66946.

N. 3.

(QUARTETTO Atto I).

Cantanti: E. BERGER, H. GOTTLIEB, M. WITTRISCH, W. DOMGRAF-FASSBAENDER.
Victor 11826; Gramophone DB 4417.

N. 4.

ARIA DI ROCCO.

M. BOHNEN, b.
Brunswick 15115.

N. ALLIN, b. – In inglese.
Columbia C 5433.

N. 8.

(DUETTO PIZARRO ROCCO).
F. SCHORR, b., e CORO.
Gramophone D. 2112.

N. 9.

(REC. E ARIA DI LEONORA).
L. LEHMANN, s.
Parlophon R 20053, o PXO 1013; Odeon O 8721 (1).
F. LEIDER, s.
Gramophone D 1497.
E. OHMS, s.
Polydor 66904.
PAULY- DREESEN, s.
Parlophon E 11036, o 9179.
K. FLAGSTAD, s.
Victor 14972.
H. KONETZNI, s.
Telefunken E 2290.
R. BAMPTON, s.
Victor 11–9110.
H. BRAUN, s.
Polydor 67929.

N. 10.

(CORO DEI PRIGIONIERI).
CORO DELL'OPERA DI BERLINO, dir. L. BLECH.
Gramophone EW 95.
CORO E ORCH. DEL METROPOLITAN. – In tedesco.
Victor 11249.

N. 11.

(ARIA DI FLORESTANO).
H. ROSWAENGE, t.; ORCH. DELL'OPERA DI BERLINO, dir. B. SEINDLER-WINKLER.
Gramophone DB 4522.
J. SEMBACH, t.; ORCH., dir. A. SCHMIDT.
Volksverband 9620.
F. VOLKER, t.
Polydor 27311.
A. PICCAVER, t.
Polydor 95482.
R. MAISON, t.
Columbia 71410 D.

N. 12.

(DUETTO LEONORA-ROCCO).
Non si tratta dell'incisione del duetto, ma di un disco didattico sugli strumenti dell'orchestra, nel quale si illustra l'azione dei contrabassi in questo episodio del *Fidelio*.
Victor 20522.

N. 14.

(QUARTETTO ATTO II).
CANTANTI: H. GOTTLIEB, W. LUDWIG, W. DOMGRAF-FASSBAENDER, W. GROSSMANN; ORCH. DI BERLINO, dir. F. ZWEIG.
Victor 11826; Gramophone DB 4417.

N. 15.

(DUETTO LEONORA-FLORESTANO).
L. AMMERMANN, s.; J. SEMBACH, t.; ORCH. dir. A. SCHMIDT.
Volksverband 9620.

N. 16.

(FINALE).
CORO DELL'OPERA DI BERLINO, dir. WEIGERT.
Polydor 90083.

OP. 73.

CONCERTO per p., e ORCH., in mi. (*L'Imperatore*).

W. GIESEKING, p.; ORCH. FILARM. DI VIENNA, dir. B. WALTER.
Columbia M. 243; Columbia GQX 10764–8, o LFX 359–63, o LX 342–6, o LX 8124–8.
A. SCHNABEL, p.; ORCH. SINF. DI LONDRA, dir. M. SARGENT.
Gramophone 155, o DB 1685–89 (2)

(1) Per una serie Odeon 123603 vedi nota 3 a pag. 522.
(2) Per una serie Gramophone 1198–1201 vedi nota 3 a pag. 522.

A. SCHNABEL p.; ORCH. SINF. DI CHICAGO. dir. STOCK.

Victor M. 939, Gramophone DB 6184–8.

A. SCHNABEL, p.: ORCH. « PHILARMONICA » dir. A. GALLIERA.

Gramophone DB 6692–6.

R. SERKIN, p. ORCH. FILARM. DI NEW YORK, dir. B. WALTER.

Columbia M. 500.

E. FISCHER, p.; ORCH. DI STATO SASSONE. dir. BÖHM.

Gramophone DB 5511–5.

C. HANSEN p.; ORCH. DELL'OPERA GERMANICA, dir. JOCHUM.

Telefunken, SK 3203–7.

M. LONG, p., ORCH. DEL CONSERVATORIO DI PARIGI, dir. MUNCH.

Columbia LFX 679–83.

B. MOISEIWITSCH, p.: ORCH. FILARM. DI LONDRA, dir. SZELL.

Gramophone M. 321, Gramophone C 3043–7.

W. KEMPFF, p.; ORCH. FILARM. DI BERLINO, dir. RAABE.

Polydor 516692–6, o 67062–6; Fonit 96001–5.

V. SCHIOLER, p.; ORCH. DELLA RADIO DI STATO DANESE, dir. GABAGULY.

Tono X 25098–102.

OP. 74.

QUARTETTO in mi (*Le Arpe*).

QUARTETTO CAPET.

Columbia D 15061–4, o L 2248–51.

QUARTETTO LÉNER.

Columbia M. 202; Columbia 68230–3 D, o LX 319–22.

QUARTETTO ROSÉ.

Gramophone ES 594–6, o D 2077–9.

QUARTETTO BUDAPEST.

Victor M. 467.

QUARTETTO GABRIEL BOUILLON.

Gramophone DB 5127–30.

OP. 76.

VARIAZIONI per p., in re, sul tema della marcia turca delle «Rovine d'Atene».

W. KEMPFF, p.

Polydor 81009, o 62762.

S. RACHMANINOFF, p.

Victor 1196.

E. VON SAUER, p.

Odeon 4762.

OP. 77.

FANTASIA per p., in si magg.

Società per le Sonate di B. Vedi all'op. 2.

OP. 78.

SONATA per p., in fa.

W. KEMPFF, p.

Brunswick 85011; Polydor 90193.

E. PETRI, p.

Columbia GQX 10902, o 68939 D, o LWX 162.

A. SCHNABEL, p.

Società per le Sonate di B. Vedi all'op. 2.

OP. 79.

SONATINA per p., in sol.

A. SCHNABEL, p.

Società per le Sonate di B. Vedi all'op. 2.

OP. 81-A

SONATA per p., in mi (*Les adieux*).

W. BACKHAUS, p.

Gramophone DB 2407–8.

R. CASADESUS, p.

Columbia LF 97–8.

L. GODOWSKY, p.

Columbia 67810–1 D, o L 2354–5.

W. KEMPFF, p.

Brunswick 90123–4; Polydor 66687–8.

A. SCHNABEL, p.
Società per le Sonate di B.
Vedi all'op. 2.

A. RUBINSTEIN, p.
Victor M. 858.

J. STOCKMARR, p.
Gramophone DB 5272-3.

A. FERBER, p.
Decca K 1569-70.

P. BAUMGARTNER, p.
Gramophone DB 10054-5.

OP. 83, n. 1.

LIED: « WONNE DER WEHMUTH ».

E. SCHUMANN, con p. - In tedesco.
Gramophone DA 1357.

OP. 83, n. 3.

LIED: « STILLE FRAGE ».

E. SCHUMANN, con p. - In tedesco.
Gramophone DA 1357.

OP. 84.

« EGMONT ».

OUVERTURE.

ORCH. DELL'OPERA DI BERLINO, dir. BLECH.
Gramophone EJ 96.

ORCH. DELL'OPERA DI BERLINO, dir. SCHILLINGS.
Odeon 6899.

ORCH. DELL'OPERA DI DRESDA, dir. BÖHM.
Gramophone C 2780, o EH 919, o FKX 30.

ORCH. FILARM. DI DRESDA, dir. VAN KEMPEN.
Polydor 15309; Cetra OR 5051.

ORCH. B.B.C., dir. A. BOULT.
Gramophone DB 1925.

ORCH. DI BERLINO, dir. W. FURTWAENGLER.
Brunswick 90250; Polydor 67055; Decca CA 8170; Fonit 96027.

ORCH. DI BERLINO, dir. KLEIBER.
Telefunken E 961; Ultraphone EP 781.

ORCH. DI AMSTERDAM, dir. MENGELBERG.
Columbia 68048 D, o GQX 10349, o LX 161 o LFX 260.

ORCH. KONZERTGEBOUW DI AMSTERDAM, dir. MENGELBERG.
Odeon 6552 N, o 8300. (Stando al Catalogo americano questa incisione sarebbe identica a quella precedente della Columbia).

ORCH. FILARM. DI NEW YORK, dir. MENGELBERG.
Gramophone D 1908, o AW 216, o DB 6003; Victor 7291.

SINFONICA DI LONDRA, dir. NIKISCH.
Gramophone D 814.

VICTOR SYMPHONY, dir. PASTERNAK.
Victor 35790; Gramophone C 1385.

FILARMONICA DI BERLINO, dir. J. PRÜWER.
Brunswick 90111.

ORCH. DELL'OPERA DI BERLINO, dir. SCHILLINGS.
Parlophon E 10953, o 9456, o 8920 (1).

ORCH. « FILARMONICA » dir. A. GALLIERA.
Columbia DX 1273, o GQX 11100.

ORCH. SINF. N.B.C, dir. A. TOSCANINI.
Gramophone DB 5705.

ORCH. FILARM. DI VIENNA, dir. F. WEINGARTNER.
Columbia 69195 D, o LX 690.

ORCH. FILARM. DI BERLINO, dir. JOCHUM.
Telefunken E 2683.

ZURICH TONHALLE ORCH., dir. G. SOLTI, in preparazione (Swiss Decca).

N. 1.

(DIE TROMMEL).

L. LEHMANN, s.; ORCH. dir. da GUBLITT. - In tedesco.
Odeon 4835; Parlophon R 0196.

N. 3.

(LARGHETTO).

ORCH. FILARM. DI LONDRA, dir. F. WEINGARTNER.
Columbia GQX 10997, o LX 771, o 9596 D, o LWX 298.

---

(1) Per un'edizione Parlophon 58011 vedi nota 3 a pag. 522.

N. 4.

(FREUDWOLL).

L. LEHMANN, s.; ORCH. dir. da GURLITT. In tedesco.

Odeon 4835; Parlophon RO 20196, Polydor RO 20196.

N. 7.

(MORTE DI CHIARINA). LARGHETTO.

ORCH. FILARM. DI LONDRA, dir WEINGARTNER.

Columbia M. 140; Columbia 69657 D, o LX 812.

N. 8.

(MONOLOGO).

RECITAZIONE DI K. EBERT; ORCH. dir. da WEISMANN.

Odeon 11641.

RECITAZIONE DI P. HARTMANN; ORCH. dir. da R. HEGER.

Odeon O 7682.

OP. 85.

« CRISTO SUL MONTE DEGLI ULIVI ».

HALLELUJA (Abbreviato) - In inglese: CORO e ORG.

Gramophone C 1878.

OP. 89.

POLACCA per p., in do.

F. WÜHRER, p.

Gramophone EG 7024.

E. KILENYI, p.

Columbia 71968 D.

OP. 90.

SONATA per p., in mi.

W. KEMPFF, p.

Polydor 62639, o 66712.

A. SCHNABEL, p.

Società per le Sonate di B.

Vedi all'op. 2.

E. PETRI, p.

Columbia M. 71.

OP. 91.

« BATTAGLIA DI VITTORIA ».

ORCH. DELL'OPERA DI BERLINO, dir. F. WEISSMANN.

Parlophon E 10555–6, o 9072–3.

SINF. JANSSEN DI LOS ANGELES, dir. W. JANSSEN.

Artist JS 14.

OP. 92.

SETTIMA SINFONIA, in la.

ORCH. DEL TEATRO DI STATO DI BERLINO, dir. KNAPPERTSBUCH.

Parlophon E 11103–7; Odeon 6775–9, o 170120–4, o 9267–71 R.

ORCH. FILARM. DI BERLINO, dir. C. SCHURICHT.

Polydor 91059–63, o 6716–62, o 516747–51; Cetra 96052–6; Fonit 96052–6.

ORCH. DELL'OPERA DI STATO DI BERLINO, dir. H. VON KARAJAN.

Polydor Or. 5061–66, o 67643–8, o 68006–10; Centra RR 8024–9.

ORCH. DI FILADELFIA, dir. L. STOKOWSKI.

Victor M. 17; Victor 6670–4; Gramophone M. 79; Gramophone D 1639–43 (1).

ORCH. DI FILADELFIA, dir. ORMANDY.

Columbia M. 557.

ORCH. FILARM. SINF. DI NEW YORK, dir. A. TOSCANINI.

Victor M. 317; Gramophone M. 266; Gramophone DB 2986–90.

FILARMONICA REALE, dir. F. WEINGARTNER.

Columbia M. 63; Columbia 67298–302 D, o GQX 10414–18.

ORCH. FILARM. DI VIENNA, dir. WEINGARTNER.

Columbia M. 260; Columbia LX 484–8, o LFX 424–8, o GQX 10777–81, o LX 8235–9, o DX 8235–9.

ORCH. FILARM. DI BERLINO, dir. JOCHUM.

Telefunken SK 2763–67.

II TEMPO (Allegretto).

ORCH. dir. da SCHILLINGS.

Odeon 6776–7.

(1) Per un'edizione Gramophone W 1036–40 vedi nota 3 a pag. 522.

OP. 93.

Ottava Sinfonia, in fa.

SINFONICA B.B.C., dir. A. Boult.

Victor M. 181; Victor 11535–7; Gramophone DB 1764–6.

FILARMONICA DI VIENNA, dir. F. Schalk.

Victor 9342, o 9640–1; Gramophone ES 450–2. o AW 16-8.

FILARM. DI VIENNA, dir. Weingartner.

Columbia M. 292; Columbia LX 563–5, o LFX 457–9, o GQX 10831–3, o LX 8295–7.

FILARM. DI VIENNA, dir. von Karajan.

Columbia LX 988–9 (Ignoro se sia la stessa che in Catalogo Columbia settembre 1950 porta la segnatura GQX 11355–7).

ORCH. SINF. N.B.C., dir. A. Toscanini.

Victor M. 908; Gramophone DB 6160–2.

ORCH. FILARM. DI MONACO, dir. Kabasta.

Gramophone DB 5639–41.

ORCH. SINF. DI NEW YORK, dir. B. Walter.

Columbia M. 525.

FILARMONICA DI BERLINO, dir. P. van Kempen.

Polydor 67662–5; Cetra Or. 5083–5.

ORCH. SINF. DI BOSTON, dir. Koussevitzky.

Victor M. 336; Gramophone DB 3172–4.

ORCH. DI AMSTERDAM, dir. Mengelberg.

Telefunken SK 2760–2.

FILARMONICA DI BERLINO, dir. H. Pfitzner.

Brunswick 90252–4; Polydor 15020–2; Decca LY 6076–8.

FILARMONICA REALE, dir. Weingartner.

Columbia M 64; Columbia 67303–5 D, o L 1903–5, o GQX 10419–21.

II e III TEMPO (Allegretto e Minuetto).

ORCH. REICHS-SYMPH, dir. F. Adam.

Polydor 15159.

II TEMPO (Allegretto).

FILARMONICA DI BERLINO, dir. Kleiber.

Telefunken SK 1295; Ultraphone GP 1075.

CONCERTO DI AMSTERDAM, dir. Mengelberg.

Columbia 67241 D, o L 1973, o GQX 10460–1; Odeon 8327.

OP. 95.

Quartetto, in fa.

Quartetto BUSCH.

Victor 8252–3; Gramophone DB 1799–800.

Quartetto LÉNER.

Columbia M. 56; Columbia L 1926–8, o 67274–6 D, o GQX 10439–41.

Quartetto ROTH.

Columbia M. 251; Columbia 68462–4 D.

Quartetto CALVET.

Telefunken E 2960–62.

Quartetto BUDAPEST.

Columbia M. 519.

OP. 96.

Sonata per p. e v., in sol.

F. KREISLER, v.; F. RUPP, p.

Società per le Sonate di B. Vedi all'op. 12.

S. GOLDBERG, v.; L. KRAUSS, p.

Parlophone 850.

M. ROSTAL, v.; F. OSBORN, p.

Decca 40097–40100.

II TEMPO (Adagio).

M. HAYWARD, v.; W. DAVIES, p.

Gramophone C 1765.

OP. 97.

Trio dell'Arciduca, in si.

Trio SAMMONS, SQUIRE, MURDOCH.

Columbia M. 52; Columbia 67256–60 D, o L 1851–5, o GQX 10372–76.

Trio THIBAUD, CASALS, CORTOT.

Victor M. 92; Victor 8196–900; Gramophone M. 78; Gramophone DB 1223–7.

Trio HEIFETZ, FEUERMANN, A. RUBINSTEIN.

Victor M. 949.

Trio HOLST, PINI, SOLOMON.
Gramophone C 3362–6.

OP. 98.

LIEDER: « AN DIE FERNE ».

G. HUSCH, br., con p. (V. MÜLLER). – In tedesco.
Victor 12246–7; Gramophone DB 4496–7.

C. PANZERA, ba., con p. (PANZERA–MÜLLER).
Gramophone DB 5081–2.

Sono due dischi che contengono soltanto tre dei Lieder e cioè, i nn. 1, 3, 6.

Del n. 6 esiste un'altra incisione anteriore che merita un po' di storia.

Il Darrel cita un disco Polydor 561021 contenente l'esecuzione di un Lied di Beethoven. *Apaisement*, cantato in francese da C. Rousselière, dichiarando di non averlo potuto identificare. Stavo anch'io per dichiararlo non identificato e collocarlo, insieme con un altro, nelle Postille che ste alla fine del presente Catalogo quando mi capitò fra mani un fascicolo francese di « 12 Mélodies avec paroles françaises » di Beethoven (Paris A. Durand et fils, edit.) una delle quali portava per titolo *Apaisement*. Se è lecito supporre che si tratta dello stesso Lied dell'incisione Polydor, allora dirò che codesto *Apaisement* non è altro che il 6° Lied dell'op. 98, originalmente intitolato *Accogli dunque questi canti*. Anche il testo è completemente diverso, come il lettore può constatare paragonando l'originale a pag. 303 col seguente:

Dans la tombe où tu repose,
Mon premier, mon seul amour
Sous le myrte et sous les roses
Dors jusqu'à mon dernier jour.
Dans ta couche solitaire
Je ne veux pas te troubler
Et ma voix qui suit se taire
N' iras point t'y reveiller.
Car mon cœur est sans alarmes
Et mon âme est sans douleur.
J'ai versé toutes mes larmes
Et mes yeux n'ont plus de pleurs.
Tu m'emportes ma jeunesse
En brisant la coupe d'or,
où j'ai bu l'ardente ivresse
Dont mon âme est pleine encor.
Tu m'emportes, de ma vie,
Les beaux jours, les jours héais;
Ne crains point d'être suivie
Par mes plaintes, par mes cris.
Car mon cœur est sans alarmes
et mon âme est sans douleurs.
J'ai versé toutes mes larmes
Et mes yeux n'ont plus de pleurs.

Questi versi nulla hanno o che fare con quelli del testo originale. Posso sbagliare, ma ho l'impressione che il poeta francese abbia voluto comporre una poesia in contrapposto a quella della *Tamba oscura* (Vedi n. 239).

Debbo infine aggiungere che anche il testo musicale è stato manipolato con omissioni e con riprese arbitrarie.

OP. 101.

SONATA per p., in la.

A. SCHNABEL, p.
Società per le Sonate di B.
Vedi all'op. 2.

W. GIESEKING, p.
Columbia M. 172.

E. THEN–BERG, p.
Gramophone EH 1257–9.

L. SHURE, p.
Vox 612.

OP. 102, n. 1.

SONATA per vll. e p, in do.

P. CASALS, vll.; M. HORSZOWSKI, p.
Gramophone DB 3065–6.

OP 102, n. 2.

SONATA per vll. e p., in re.

G. PIATIGORSKY, vll.; R. BERKOWITZ, p.
Columbia M. 258.

OP. 106.

SONATA per p., in si (*Hammer–Klavier*).

W. KEMPFF, p.
Polydor 67077–81, o 516697–701; Vox 456; Fonit 96143–7.

A. SCHNABEL, p.
Società per le Sonate di B.
Vedi all'op. 2.

L. KENTNER, p.
Columbia DX 912–6.

TRASCR. PER ORCH. (WEINGARTNER).
Columbia M. 153; Columbia 67875–9. o LX 13–7.

OP. 108.

25 Lieder Scozzesi.

E. LEISNER.

Contiene sei Lieder dei quali ho potuto individuare soltanto i n. 8, 15, 20.
Polydor 73021–3.

R. DYER-BENETT, t. Con accompagnamento di un complesso strumentale.

Concert Hall. AG.

Contiene i Lieder n. 2, 3, 7, 8, 14, 16, 17, 20, 24 e altri tre che non potuto individuare.

OP. 109.

Sonata per p., in mi.

N. ROSSI, p.

Gramophone BB 5411–2.

A. SCHNABEL, p.

Società per le Sonate di B.
Vedi all'op. 2.

W. KEMPFF, p.

Polydor 67091–2, o 516756–7; Vox 461.

B. ZADRI, p.

Pathé Pat 130–1.

W. GIESEKING, p.

Columbia LWX 327–8.

OP. 110.

Sonata per p., in la.

W. KEMPFF, p.

Polydor 67088–90; Fonit 96124–6.

F. LAMOND, p.

Victor 7718–9; Gramophone D 1565–6.

A. SCHNABEL, p.

Società per le Sonate di B.
Vedi all'op. 2.

G. AGOSTI, p.

Gramophone AW 295–97.

E. FISCHER, p.

Gramophone DB 3707–8.

L. SHURE, p.

Vox 613.

OP. 111.

Sonata per p., in do.

E. PETRI, p.

Columbia M. 263; Columbia LX 491–3.

A. SCHNABEL, p.

Società per le Sonate di B.
Vedi all'op. 2.

W. KEMPFF, p.

Polydor 67093–5, o 516743–5; Fonit 96151–3.

E. NEY, p.

Gramophone DB 4476–9.

W. BACKHAUS, p.

Gramophone DB 3218–20.

OP. 113

« Le rovine d'Atene ».

OUVERTURE.

ORCH. DI BARCELLONA, dir. P. Casals.

Gramophone M. 96; Gramophone D 1728, o AB 567, o AW 133, o ES 639.

ORCH. FILARM. DI VIENNA, dir. A. Rose.

Victor 11959 ; Gramophone DB 2886.

ORCH. FILARM. DI LONDRA, dir. Weingartner.

Columbia LX 898.

N. 3.

(CORO DEI DERVISCI).

Adatt. per v. (SPIWAKOWSKI) e p.

Parlophon R 3515.

Adatt. per v. (RICCI) e p. (PERSINGER).

Vox 116.

N. 4.

(MARCIA TURCA).

ORCH. DI VIENNA, dir. K. Alwin.

Gramophone B 3188, o AM 2379, o K 5848, o HN 482, o JK 2362.

ORCH. DI AMSTERDAM, dir. Mengelberg.

Columbia 67988 D, o LX 130, o LFX 188.

ORCH. COLONNE, dir. P. Paray.

Columbia M. 201; Columbia 68243 D, o DX 659, o BFX 12, o GQX 10734.

ORCH. DI BERLINO, dir. Ludwig.
Polydor 15196; Fonit 91160.

Riduz. per v. (HEIFETZ), e p.
Gramophone DA 242.

Riduz. per v. (SPIWAKOWSKY) e p.
Parlophon B 48031.

Riduz. Auer per v. (MENUHIN) e p. (M. GAZELLE).
Gramophone DA 1494.

Riduz. per v. (WARNER), e Orch.
Columbia 4075.

Riduz. per p. (RUBINSTEIN), e Orch.
Gramophone B 4261.

Riduz. per due piani (THERN). Pianisti: E. BARTLETT e R. ROBERTSON.
Columbia 17198 D.
Vedi anche op. 76.

OP. 115.

Ouverture in do.
« Namensfeier ».

ORCHESTRA WEISSEMANN.
Parlophon E 10337.

OP. 117.

« Re Stefano ».

OUVERTURE.
FILARM. DI VIENNA, dir. R. Heger.
Gramophone AN 435.

SINFONICA JANSSEN DI LOS ANGELES dir W. Janssen.
Artist JS 14.

OP. 119.

Dodici nuove Bagattelle, per p.

N. 1.

Allegretto).
D. MATTHEWS, p.
Columbia DX 1061.

ADATT. PER ORCH. (dir. Reibold).
Victor 22449.

N. 3.

(Allemande).
ADATT. PER ORCH. (dir. Reibold).
Victor 22449.

N. 5.

(Risoluto).
O. MENDOZA, p.
Victor 24527.

N. 8.

(Moderato).
ADATT. PER ORCH. (dir. Reibold).
Victor 22449.

N. 9.

(Vivace).
ADATT. PER ORCH. (dir. Reibold).
Victor 22449.

N. 11.

(Andante).
M. HESS, p.
Columbia 168 M., o 408 M.

D. MATTHEWS, p.
Columbia DX 1061.

M. HESS, p.
Columbia 4083 M.

OP. 120.

Variaz. Diabelli, per p.

A. SCHNABEL, p.
Società per le Sonate di B.
Vedi all'op. 2.

OP. 121-A

VARIAZIONI SOPRA LA ROMANZA: « IO SONO IL SARTO KAKADU », per p., v. e vll.
H. L. CHRISTIANSEN, p. E. BLOCH, v., T. SVENDSEN, vll.
Gramophone DB 5229–30.

OP. 123.

« Messa solenne ».

ORCH. E CORI B. CHITTEL, Solisti: LEONARD, LAND, SCHLOSSHAUER-REYNOLDS, TOPITZ, TRANSKY, GUTTMANN, SCHEY, HANKE. – In latino.
Brunswick B 90020–30; Polydor 95146–56; Decca CA 8069–79; Vox 466.

ORCH E CORO ORFEO CATALÀ DI BARCELLONA, dir. L. Millet, Solisti: FORNELLS, GALLAO, BRÜNING, FORGES, TOLDRÀ, de GIBERT.
Victor M. 29.

ORCH. SINF. DI BOSTON, dir. KOUSSEVTZKY. Solisti: VREELAND, PRIEBE, KASKAS, CORDON-Harvard Glee Club, Radcliffe Choral Society-Organ.: E. POWER BIGGS.

Victor M. 7589.

OP. 124.

Ouverture « Weihe des Hauses ».

ORCH. FILARM. DI LONDRA, dir. WEINGARTNER.

Columbia M. 140; Columbia LX 811–2.

Dovrebbe esistere un'ediz. Polydor (per orchestra ?).

OP. 125.

Nona Sinfonia, in re.

ORCH. E CORO, dir. da K. BOEHM. Solisti: TESCHEMACHER, HOENGREN, RALF, HERIMANN.

Gramophone DB 5652–60.

ORCH E CORO, dir. COATES.

Victor M. 12; Victor 9061–8; Gramophone M. 31; Gramophone D 1164–71

ORCH. DI BERLINO dir. O. FRIEO, e CORO B. KITTEL, Solisti: LEONARD, SONNENBERG, TRANSKY, GUTTMANN. – In tedesco.

Brunswick 90179–85; Polydor 66657–63; Decca CA 8062–8.

FILARM. D'AMBURGO, con CORO, dir. E. JOCHUM. Solisti: FARRNI, HAMMER, LUDWIG, WAGLEE.

Telefunken SK 2615–23.

ORCH. DI FILADELFIA, con CORO, dir. L. STOKOWSKI. Solisti: DAVIS, CARHART, BETT, LOEWENTHAL. – In inglese.

Victor M. 236; Victor 8424–32; Gramophone M. 223; Gramophone DB 2327–35.

ORCH. DI FILADELFIA, dir. ORMANDY. CORO DI WESTMINSTER. Solisti: S. ROMAN, E. SZANTHO, F. JAGEL. N. MOSCONA.

Columbia M. 591.

ORCH. DI VIENNA, con CORO, dir. WEINGARTNER. Solisti: HELLETSGRUBER, ANDAY, MAIKL, MAYR. – In tedesco.

Columbia M. 227; Columbia 68357–64 D, o LX 413–20, o LX 8175–82, o GQX 10782–9, o LFX 393–400, o LWX 134–41, o LX 8175–82.

ORCH. SINF. DI LONDRA, CORO e ORCH., dir. WEINGARTNER. Solisti: LICETTE, BRUNSKILL EISDELL, WILLIAMS. – In inglese.

Columbia M. 39, Columbia 67194–201 D, o L. 1775–82, o GQX 10331–38.

ORCH. FILARM. DI VIENNA, dir. H. V. KARAJAN, con CORO della SOC. « AMICI DELLA MUSICA » di VIENNA. Solisti: E. SCHWARZKOPF, E. HONGEN, J. PATZAK, H. HOTTER.

Columbia M. 0117; Columbia GQX 11250–8.

FINALE.

CORO e ORCH. DELL'OPERA DI BERLINO.

Gramophone C 1946, o FKX 19, o EH 408.

OP. 126.

Sei Bagattelle, per p.

A. SCHNABEL, p.

Società per le Sonate di B.

Vedi all'op. 2.

Delle singole Bagattelle esistono le seguenti incisioni:

N. 1.

G. AGOSTI, p.

Gramophone AW 297.

N. 2.

G. AGOSTI, p.

Gramophone AW 297.

N. 3.

E. ERDMANN, p.

Odeon O 6995.

N. 6.

E. ERDMANN, p.

Odeon O 6995.

OP. 127.

Quartetto, in mi.

QUARTETTO FLONZALEY.

Victor M. 153; Victor 7629–33, Gramophone M. 131; Gramophone DB 1377–81.

Quartetto KLINGLER.
Gramophone EH 939–43.

Quartetto LÉNER.
Columbia L 1421–5, o GQX 10434–8.

Quartetto BUDAPEST.
Columbia M. 537.

Quartetto BUSCH.
Gramophone 3044–48.

OP. 128.

Der Kuss (*Arietta*).

W. LUDWIG, t., con p. (F. LEITNER).
Gramophone EG 4016.

OP. 129.

Rondò a capriccio, per p., in sol magg.

A. SCHNABEL, p.
Società per le Sonate di B.
Vedi all'op. 2.

A. BRAILOWSKY, p.
Victor 15407; Gramophone DB 3705.

W. KEMPFF. p.
Polydor 62802.

F. WÜHRER, p.
Gramophone EG 6905.

OP. 130.

Quartetto. in si.

Quartetto BUDAPEST.
Victor M. 157; Victor 8576–80; Gramophone M. 133; Gramophone DB 2239–43.

Sostituisce una precedente ediz. dei soli cinque primi tempi: Victor M. 157; Victor 11409–12; Gramophone M. 133; Gramophone DB 1547–50.

Quartetto LÉNER.
Columbia M. 70; Columbia 67323–7, o L. 192–393, o GQX 10442–46.

Quartetto BUSCH.
Columbia M 474.

V TEMPO (Cavatina).

Trascr. per orchestra:
ORCH. FILARM. DI BERLINO, dir. Furtwaengler.
Telefunken SK 3104.

OP. 131.

Quartetto, in do.

Quartetto CAPET.
Columbia D 15097–11, o L 2283–7.

Quartetto LÉNER.
Columbia M. 175; Columbia LX 294–8. o 68059–63 D.

Quartetto ROSÉ.
Gramophone ES 711–15, o EJ 560–4.

Quartetto CALVET.
Telefunken E 2590–94; Ultraphone F 18084–8.

Quartetto BUDAPEST.
Columbia M. 429.

Quartetto BUSCH.
Gramophone DB 2810–4.

OP. 132.

Quartetto, in la.

Quartetto CAPET.
Columbia L 227–6, o D 15114–8.

Quartetto LÉNER.
Columbia LX 463–7, o GQX 10811–5.

Quartetto LONDON.
Columbia M. 193; Columbia 68194–8 D, o LX 332–6.

Quartetto BUDAPEST.
Columbia M. 545.

Quartetto BUSCH.
Victor M. 490, Gramophone DB 3375–80, o DBS 3380.

OP. 133.

Grande Fuga.

Quartetto BUDAPEST.
Victor 8586–7; Gramophone DB 1559–60.

Quartetto LÉNER.
Columbia MX 6; Columbia LX 103–4, o 67873–4 D.

Quartetto KROLL.
Musicraft 73.

Quartetto PASCAL
Odeon 123880–1.

ADATT. PER ORCH. DA CAMERA di F. WEINGARTNER.
Columbia X 211.

IDEM, dir. E. FISCHER.
Gramophone DB 5547–48.

OP. 135.

QUARTETTO, in fa.

QUARTETTO BUSCH.
Victor M. 287; Victor 8850–3; Gramophone M. 200; Gramophone DB 2113–6.

QUARTETTO FLONZALEY.
Victor M. 8; Victor 122–5; Gramophone M. 40; Gramophone DA 647–50.

QUARTETTO LÉNER.
Columbia M. 55; Columbia L 1918–20, o 67270–2 D, o GQX 10431–3.

QUARTETTO BUDAPEST.
Columbia M. 489.

II e III TEMPO (Vivace e Lento).
TRASCR. PER ORCHESTRA, dir. A. TOSCANINI.
Gramophone DB 3858.

IDEM, il solo Scherzo.
Victor M. 705; Victor 17445.

OP. 138.

OUVERTURE N. 1.
DELL'OPERA « LEONORA ».

ORCH. DI AMSTERDAM, dir. MENGELBERG.
Columbia 68055 D.

ORCH. DELLA B.B.C., dir. A. TOSCANINI.
Victor 15945; Gramophone DB 3846.

ORCH. N. B. C., dir. A. TOSCANINI.
War Department. Music Section. – Entertainment & Recreation Branch Special Services Division A.S.F. N. 392 *a* e *b*, 1 disco (1).

N. 140.

DODICI DANZE TEDESCHE.

ORCH. SINF. DI BERLINO, dir. F. ZAUN. (Le sole danze 11ª e 12ª).
Odeon 7966.

ORCH. FILARM. DI BERLINO, dir. E. KLEIBER. (La sola 12ª danza).
Telefunken SK 1295.

N. 141.

DODICI CONTRODANZE.

ORCH. C.B.S., dir. BARLOW.
Columbia 184.

IDEM (Soltanto la 1ª).
Columbia 71411 D.

ORCH. VICTOR (la 1ª e la 6ª).
Victor 20451 e 24795.

TRE DANZE NON SPECIFICATE, riduz. per p. M. VAN IJZER, p.

N. 142.

ALLEGRETTO.

ORCH. SINF., dir. A. COATES.
Victor 9048.

N. 145.

MARCIA « YORK'SCHEN CORPS ».

BANDA DEL COMANDO DI BERLINO.
Gloria (Odeon) 10517.

BANDA POLYDOR, dir. SNAGA.
Polydor 21817.

ORCH. ODEON.
Odeon 2245 B. È incisa sulla stessa facciata B del disco, di seguito alla *Torgauer Marsch* di Federico il Grande.

ORCH. dir. da C. WEITSCHACH.
Telefunken A 1140 (2).

---

(1) Il presente libro era già in corso di stampa quando l'amico Silvio Muzii mi segnalava questo disco appartenente a una raccolta di incisioni eseguite per le Forze Armate, raccolta non registrata dai cataloghi da me consultati. Ho scritto subito in America, ma ancora non mi è giunta risposta. Mi limito quindi ad avvertire che è probabile l'esistenza di altre analoghe incisioni di opere beethoveniane.

(2) Per un'edizione Polydor 21817 vedi nota 3 a pag. 522.

N. 146.

RONDINO.

SOCIÉTÉ DES INSTRUMENTS À VENT, dir. OUBRADOUS.
Gramophone DA 4926.

Un'ediz. Decca 14162 viene citata, senza altre indicazioni, nel vol. Cœuroy–Jardillier. Vedi nota 3 a pag. 522.

Il Darrel registra un Rondino di Kreisler sopra un tema di Beethoven. Quale tema ? Quello di questo Rondino o di un'altra opera di Beethoven ? Marca Gramophone DA 1044 o DA 1628.

N. 147.

TRE DUETTI, per cl. e f.

P. LEFÈBVRE, cl.; F. OUBRADOUS, f.
L'Oiseau Lyre, con le seguenti rispettive segnature: 1º: 79–80; 2º: 4; 3º: 78.

N. 150.

SONATINA in do min.
per md. e p.

RIDUZ. per vll. e p. di J. STUTSCHEWSKY e J. THALER:
E. KURTZ, vll.; E. BAY, p.
Victor 11–8815.

N. 152.

TRE QUARTETTI per p. ecc.

N. 2 (in re magg.)
Il solo Rondò.

QUARTETTO PIANO P. REGINALD.
Decca X 241.

N. 158.

SETTE VARIAZIONI SOPRA UN TEMA DEL « FLAUTO MAGICO » DI MOZART, per p. e vll.

VAN DER PASSE, v.; FEUERMANN, vll.
Columbia 68411 D, o LX 331, o GQX 10746.

S. RUMSCHISKY, p.; F. SALMOND, vll.
Columbia 2113–4 M, o 179–80 M.

CORTOT, p.; CASALS, vll.
Victor 3047–8; Gramophone DA 915–6.

J. BENVENUTI, p.; A. NAVARRA, vll.
Pathé PDT 108.

A. CORTOT, p.; P. CASALS, vll.
Gramophone DA 915–6.

HART HOUSE QT. (ADATT.)
Gramophone EW 30.

N. 164.

RONDÒ per p., in la magg.

A. SCHNABEL, p.
Società per le Sonate di B.
Vedi all'op. 2.

N. 167.

SEI MINUETTI, per p.

N. 2 (in sol magg.)

M. HAMBOURG, p.
Gramophone B. 3798.

ADATT. PER MD. E ORCH.
Polydor 21622; Ultraphone AP 523.

ADATT. PER ORCH.
Gramophone B 4486.

ADATT. PER ORCH., dir. BARLOW.
Columbia 71411 D.

ADATT. PER ORCH., dir. SANDLER.
Columbia DX 759.

ADATT. PER ORCH., dir. M. WEBER.
Gramophone B 4466, o EG 2703, o HE 2305, o HN 620.

ADATT. PER ORCH., dir. GECZY.
Gramophone EG 7082.

ADATT. PER ORCH., dir. BOULANGER.
Odeon 25351.

ADATT. PER ORCH., dir. E. LORAND.
Parlophon 9041.

ADATT. PER ORG. (J. CRAWFORD).
Victor 25167.

ADATT. PER ORG. (O' HENRY).
Gramophone B 2873.

ADATT. PER SESTETTO.
Columbia 4216.

ADATT. per v. (J. DE AGUIAR) e p.
Ultraphone AP 315.

ADATT. per v. (J. SZIGETI) e p. (K. RUHRSEITZ).
Columbia 2073 M., o C 1633 D, o D 1527.

ADATT. per vll. (P. CASALS) e p. (O. SCHULHOFF).
Victor M. 134; Victor 7570; Gramophone DB 1419.

ADATT. per v. (M. ELMANN) e p. (J. BONIME).
Victor 1434; Gramophone DA 1094.

ADATT. per TRIO (DAJOS BELA).
Parlophon E 10618.

ADATT. per SASSOFONO (R. WEIDOEFT.).
Columbia 4839.

N. 168.

SETTE DANZE CAMPESTRI.

ADATT. per p. e v. (viol. M. ELMANN).
Non è specificato se si tratti di questo N. 168 o del successivo 169.
Gramophone DA 1232.

N. 169.

SEI DANZE CAMPESTRI.

Vedi N. 168.

N. 170.

ANDANTE FAVORI, per p.

J. ITURBI, p.
Victor 11670.

B. MOISEIVITCH, p.
Gramophone D 1874.

D. SCHAFER, p.
Columbia DHX 11.

E. NEY, p.
Gramophone DB 4676.

N. 173.

« PER ELISA », per p.

DOHNANYI, p.
Edison Bell H 1055 e 3016.

A. SCHNABEL, p.
Gramophone DB 1694.
Victor 7673, o 158.

E. JOYCE, p.
Columbia DX 974.

J. STOCKMARR, p.
Gramophone DA 5241.

N. 180.

SEI VARIAZIONI SU PAISIELLO, per p.

M. HAMBOURG, p.
Gramophone C. 2552.

W. KEMPFF, p.
Polydor 67090; Fonit 96126.

E. NEY, p.
Gramophone DB 4479.

Esiste un'esecuzione di E. SAUER, non identificata.

N. 191.

TRENTADUE VARIAZIONI, per p.

V. HOROWITZ, p.
Victor 1689–90; Gramophone DA 1387–8.

S. RACHMANINOFF, p.
Victor 6544 X.

D. MATTHEWS, p.
Columbia DX 1060–1.

N. 195.

TRE EQUALI.

ADATT. per vll.
Pathé X 8704.

N. 202.

Vedi op. 26, nota 2.

N. 223 e 225.

CANZONI IRLANDESI.

R. DYER-BENETT, t.; I. STRASSFOGEL, p.; S. FRENKEL, vl.; F. BERNSTEIN, vll.
Concert Hall, A. Co.

Questa raccolta contiene le seguenti canzoni:

N. 223: 1, 3, 4, 21.

N. 225: 4, 5.

N. 235.

« Zaertleid Liere».

P. GUMMER. – In tedesco.
Kantorei 71.

H. SCHLUSNUS, br. e F. RUPP, p. – In tedesco.
Polydor 90198.

K. SCHMITT-WALTER, br. e M. RAUCHEISEN, p.
Telefunken A 1885.

K. FLAGSTAD, s. e E. MC-ARTHUR, p.
Victor 1815; Victor M. 342.

K. ERB, t. e B. SEIDLER-WINKLER, p.
Gramophone DB 4677.

W. LUDWIG.
Gramophone EG 4016.

A. RAUTAWAARA.
Telefunken A 2781.

N. 237.

« Der Vachtelschlag».

H. SCHLUSNUS, br. e S. PESCHKO, p. – In tedesco.
Polydor 67251 A.

K. ERB, t. e B. SEIDLER-WINKLER, p.
Gramophone DB 4677.

N. 239.

« In questa tomba oscura».

F. CHALIAPIN, bs., con orch. – In italiano.
Victor 6822; Gramophone DB 1068.

H. SCHLUSNUS, bs., e F. RUPP, p. – In italiano.
Polydor 90198.

A. TIKANOVA.
Decca FF 2159.

C. PANZERA, b. e PANZERA BAILLOT, p.
Gramophone DB 5082.

T. PASERO, b. e Orch. dell'Opera di Roma, dir. Ricci.
Gramophone DA 5440.

J. C. THOMAS.
Victor N. 645; Victor 15857.

N. 240.

Andenken (*Ich denke dein*).

G. HUESCH, br. e U. MÜLLER, p. – In tedesco.
Victor 12247; Gramophone DB 4497.

H. SCHLUSNUS, br. e S. PESCHKO, p.
Polydor 67251 B.

N. 250.

Das Geheimnis.

K. ERB, t., con p. (B. SEIDLER-WINKLER).
Gramophone DB 4677.

N. 296.

Tre compos. per p., a quattro mani.

N. 1.
(GAVOTTE).
Adatt. per due mani. – H. BAUER, p.
Gramophone DB 978; Victor 6592.
Adatt. per p. e v. – C. LAMSON, p.; F. KREISLER, v.
Gramophone DA 777.

N. 298.

Duetto per vl. e vll.

W. PRIMROSE, vl.; E. FEUERMANN, vll.
Victor 11–8620; Gramophone 6225.

N. 299.

Sinfonia di Jena.

ORCH. DELL'OPERA DI BERLINO, dir. Weissmann.
Parlophon 9119–20 (o 10610–11) e 9188.

ORCHESTRA SINF. ODEON.
Odeon O 7611–13.

SINF. JANSSEN DI LOS ANGELES, dir. W. Janssen.
Victor M. 946.

N. 309.

UNDICI DANZE VIENNESI.

ORCH. FILARM. DI VIENNA, dir. F. WEINGARTNER.

Columbia M. 133; Columbia GQX 10996–7, o LWX 297–8, o LX 770–1.

N. 310.

SEI SCOZZESI, per p.

M. G. EAVER, p.

Victor 21101 2.

W. KEMPFF.

Polydor 24795 (antica numer. 90187).

M. LEVITZKI, p.

Gramophone E 537.

F. OSBORN, p.

Gramophone EG 2279.

M. VAN LIZER, p.

Columbia D 17201.

POSTILLA

Il Darrel segnala, dichiarando di non averlo identificato, il seguente disco di un Lied:

« DELIZIA »; br. BATTISTINI, con accomp. di p. – In italiano.

Gramophone DB 214.

Anch'io non sono riuscito a identificarlo e invano ho consultato competenti. Probabilmente esso deriva da un'edizione Ricordi stampata verso il 1865. Debbo, tuttavia, aggiungere che esiste un Lied di Schubert: *Ungeduld* che somiglia assai a codesta *Delizia*: è lo stesso tema, ma variato. Potrebbe trattarsi di uno scambio di attribuzione d'autore? Comunque ecco il romanticissimo testo dell'edizione Ricordi:

Una gondola scende
L'argentea laguna
E la calma discende
Di notte nel sen.
La dolce mestizia
Velata e solinga
Oh, cara delizia,
Ti cerca il tuo ben.
Quest'ansia del core
Ti brama, ti chiama.
Ah, in gaudio d'amore
Fia dolce morir!
Nel caro mistero
T'affaccia e ti cela.
Ripeti al pensiero:
V'è un ciel per gioir.

* * *

Occorre anche registrare un'incisione beethoveniana, ma non musicale; cioè il famoso testamento di Heiligenstadt, recitato in tedesco da Elley Ney. Sta nel verso dell'Adagio della Sonata op. 13 (*Patetica*) disco Gramophone DB 4460.

INDICI

INDICE ALFABETICO
DELLE OPERE DI BEETHOVEN

Le cifre che seguono i titoli, rinviano al numero delle opere, salvo pochissime eccezioni di un rinvio alla numerazione delle pagine.

Abbé Stadler, canone. 217.

Abbi fede e speranza, canone, 201 e 273, n. 3.

Abendlied unter'm gestirnten Himmel, testo di Goeble. 253.

Abschiedsgesang, per tre voci maschili. 263.

Abschiedsgesang an Wien's Bürger, testo di Friedelberg, 231.

Accogli, dunque, questi canti, Lied, testo di Jeitteles. 98, n. 6.

Adagio dei Cigni. Sonata per piano n. 11. 22.

— favori. 15.

— « La Malinconia ». Quartetto n. 6. 18 n. 6.

— per mandolino, in mi bem. 150.

— per una scatola musicale, in fa magg. 284.

Addii (Gli). – Sonata per piano. 81–*A*.

Addio al piano. 347.

Addio di Molly, Lied, testo di Bürger. 52, n. 5.

Adelaide, Lied, testo di Matthisson. 46.

Adieux (Les). Sonata per piano. 81–*A*.

Again my Lyre, Lied. 108, n. 24.

Ah, perfido! scena ed aria per soprano, con accomp. d'orchestra, 65.

Air de la chasse, Lied. 226, n. 12.

All'amata, testo di Stoll. 247.

All'amata Donna, Lied.
(Vedi alla pag. 506).

All'amato lontano, Lied, testo di Reissig, 75, n. 5.

All'Amica lontana, sei Lieder per canto e piano, testo di Jeitteles, 98.

Alla Speranza, Lied, testo di Tiedge. 32 e 94.

Allegretto per orchestra, in mi bem. (Gratulations-Menuett). 142.

— per piano, in do min. 281.

Allegro per mandolino e piano, in do, 293.

— per piano a quattro mani, in si bem. 296.

Allegro e Minuetto per due flauti. in sol magg. 294.

Allemande, in sol magg. 171.

— per piano, in la. 295, 343.

Alles Gute! Alles Schöne, canone. 211.

Als die Geliebte sich trennen wollte (Empfindungen bei Lydiens Untreue), testo di Breuning. 238.

Amante impaziente (L'), arietta, testo di Metastasio, 82, n. 3 e 4.

Amicizia, canone, 272, n. 2.

Amore (L'), Lied, testo di Lessing, 52, n. 6.

— instancabile. Schizzo di Lied, su testo di Goethe. 287.

— del Prossimo, Lied, testo di Gellert. 48, n. 2.

Amorosa. Sonata per piano n. 4. 7.

Am Strande. 223, n. 13.

Andante per piano (favori). 170.

An den fernen Geliebten, Lied, testo di Reissig. 75, n. 5.

Andenken, testo di Matthisson. 240.
An die ferne Geliebte, sei Lieder per canto e piano, testo di A. Jeitteles. 98.
An die Geliebte, testo di Stoll. 247.
An die Hoffnung, Lied, testo di Tiedge. 32 e 94.
An dir allein, Lied, testo di Gellert. 48, n. 6.
An einen Säugling, testo di Wirths. 230.
An Maelzel, canone. 205.
An Minna, Lied, con acc. di piano. 268.
Apaisement.
(Vedi a pag. 550, dove segnalo che è il 6° Lied dell'op. 98).
Apoteosi della Danza. 92.
Appassionata (L'), sonata 57.
Arciduca (Trio dell'). 97.
— Rodolfo. Vedi: O Hoffnung. 198.
Aria austriaca. 105.
— della piccola Svizzera. 107.
— russa. 107.
— svizzera (Variazioni sopra un'). 183.
Arie (Due) per basso con acc. d'orch. 260.
— (Due) per l'opera comica « Die Schöne Schusterin» di Umlauf, parole di Stephanie junior. 261.
— (Due) su parole francesi. 286.
— scozzesi. 105 e 107.
— tirolesi. 107.
Ariette (Quattro) e un Duetto, con acc. di piano. 82.
Arpe (Quartetto delle). 74.
Ars longa, vita brevis, canone. 330.
Auf dem Hügel sitz' ich spähend, Lied, testo di Jeitteles. 98, n. 1.
Auf der Liebe, duetto. 334.
Auguri per il nuovo anno, canone. 220.
Auld Lang-Syne, Lied. 227, n. 11.
A un neonato, testo di Wirths. 230.
Aurora (L'). Sonata per piano. 53.
Avvertimento di Gretel, Lied, testo di von Halem. 75, n. 4.
A wandering gypsey, Sirs, am I, Lied. 223, n. 23.
Bacio (Il), arietta, testo di Weisse. 128.
Bagattella per piano in la min. [per Elisa]. 173.
Bagattelle per piano (Due). 280.
— (Sei). 126, 287, 343.
— (Sette). 33.
— (Dodici) facili e gradevoli. 119.
Balletto cavalleresco. 149.
— Prometeo. 43.
Banner of Buccleuch (The), Lied. 227, n. 1.
Battaglia di Vittoria. 91.
Beato quei che fido amor, Lied, testo di autore ignoto. 88.
Behold my Love, Lied. 108, n. 9.
Bei labbri che amore, testo di Metastasio, 332.
Bei Männern, ecc. del *Flauto Magico* di Mozart (Sette Variazioni sopra il tema). 158.
Bei Zurückgabe eines Ringes. 223, n. 11.
Bella Calzolaia (La). Due arie per quest'opera. 261.
Bello (Il) nel Buono, 325.
Bernardus, canone. 324.
Bester Herr Graf, canone. 327.
Bitten, Lied, testo di Gellert. 48, n. 1.
Bolero n. 1, per piano, violino, violoncello e voce. 285.
Bonaccia e viaggio felice. 112.
Bonny laddie, highland laddie. Lied. 108, n. 7.
Brindisi. 269.
— del *Ritter-Ballett*. 149.
Bundeslied, testo di Goethe. 122.
Buona novella. 193.
Busslied, Lied, testo di Gellert. 48, n. 6.

Caccia (Canzone della) dal *Ritter-Ballett*. 149.
— (Ouverture della). 115.
Cadenze per Concerti di piano. 175.
Canon (Doctor sperrt). 329.
— (Es muss seyn, es muss, ecc.). 331.
— infinitus. 323.
Canoni (Due). 324.
— (Cinque). 272.
— (Diciotto). 204-221.

Cantata « Lobkowitz». 199.
— per la morte dell' Imperatore Giuseppe II, testo di Severino Averdonk. 196.
— per l'assunzione dell' Imperatore Leopoldo II, testo di Severino Averdonk. 196-*bis*.
— per soprano, ecc. 321.
Canti italiani. 332.
Canti spirituali di Gellert. 48.
Canto d'addio ai cittadini di Vienna, testo di Friedelberg. 231.
— dei Confederati. Lied, testo di Goethe. 122.
— Dei monaci (Gesang der Mönche) nel « Guglielmo Tell» di Schiller, per tre voci maschili. 197.
— della Quaglia (It), Lied, testo di Sauter. 237.
— della sera sotto il cielo stellato, testo di Goehle. 253.
— dell'Assente, testo di Reissig. 242.
— di commiato, testo di Ritter v. Seyfried. 263.
— di guerra degli Austriaci, testo di Friedelberg. 232.
— di maggio, Lied, testo di Goethe. 52, n. 4.
— di Penitenza, Lied, testo di Gellert. 48, n. 6.
— elegiaco [alla Memoria della Baronessa Pasqualati]. 118.
— funebre nella circostanza dei funerali di Beethoven il 29 marzo 1827. 195.
— tedesco (dal *Ritter-Ballett*). 149.
— votivo, testo di Matthisson. 121, 234 e 258.
Canzone della Caccia (dal *Ritter-Ballett*). 149.
— della Pulce, Lied, testo di Goethe. 75, n. 3.
— del ponce (La). 292.
— di nozze per G. del Rio. 288.
— di ringraziamento, offerta alla divinità da un guarito, in modo lidico, nel Quartetto in la min. 132.
Canzoni Gallesi. (26). 226.
Canzoni Irlandesi. (12). 225.
— Irlandesi. (20). 224.
Canzoni Irlandesi. (25), 223.
— Scozzesi. (12). 227.
— Scozzesi. (25). 108.
— popolari, di varii paesi. 228.
Cassentini, Variazioni sopra una danza russa da lei danzata. 182.
Cavatina del Quartetto in si bem. 130.
Cease your funning, Lied. 227, n. 5.
Che fa, che fa il mio bene ?, arietta, testo di Metastasio. 82, n. 3.
Che fa il mio bene ?, arietta, testo di Mestastasio. 82, n. 4.
Chiaro di Luna (Sonata del). 27, n. 2.
Chi mai di questo core, terzetto, testo di Metastasio. 332.
Cieli celebrano (I), Lied., testo di Gellert. 48.
Cigni (Adagio dei). 22.
Coda (del *Ritter-Ballett*). 149.
Color di fuoco, Lied testo di Mereau. 52, n. 4.
Come ballavano i nostri nonni (11 Danze). 309.
Come, Darby dear, easy, be easy. Lied. 224, n. 17.
Come draw me round, Lied. 223, n. 8.
Come fill, Lied. 108, n. 13.
Come l'amata voleva allontanarsi (Lamenti sulla infedeltà di Lidia), testo di Breuning. 238.
Compliments-Quartett. (Quartetto n. 2). 18, n. 2.
Composizioni per piano a quattro mani (Tre). 296.
Concert (ein) für Oboe und Orchester soll früher im Besitz der Firma Diabelli, u. Co. gewesen sein. 338.
Concerto Concertante (Grande) per piano, viol. violonc, con accomp. di violini, viola, flauto, due oboe, due clarinetti, due corni, dui fagotti, trombe, timpani e basso, in do magg. 56.
Concerto per oboe e orchestra, ecc. 338.
— per piano e orchestra n. 1, in do magg. 15.
— per piano e orchestra n. 2, in si bem. magg. 19.

Concerto per piano e orchestra n. 3, in do min. 37.
— per piano e orchestra n. 4, in sol magg. 58.
— per piano e orchestra n. 5, in mi bem. magg. (*L'Imperatore*). 73.
— per piano e orchestra, in re magg. 297.
— per piano e orchestra, in mi bem. (incompleto). 276.
— per violino e orchestra, in re magg. 61.
— per violino e orchestra, in do magg. 148.
— Triplo. 56.
Conosci il paese dove il limone è in fiore? (*Mignon*), Lied, testo di Goethe. 75, n. 1.
Consacrazione della Casa. 124, 257.
Constancy, Lied 226, n. 22.
Consummatum est. 194.
Contento Lied, testo di Reissig. 75, n. 6.
Controdanze, per orchestra (Dodici) 141.
Con un nastro dipinto, Lied, testo di Goethe, 83, n. 3.
Conversazione con la diletta, 90.
Cori del *Re Stefano*. 117.
Coriolano, ouverture, in do min. 62.
Coro dei Cacciatori. 202.
— dei Dervisci de *Le Rovine di Atene*. 113, n. 3.
— dei principi Alleati. 259.
— per quattro voci e orchestra, 316.
Così o così, testo di Lappe. 251.
Cottage maid (The), Lied. 226, n. 3.
Could this ill World, Lied. 108, n. 16.
Creature di Prometeo (Le). Vedi Uomini di Prometeo (Gli). 43.
Cristo sul Monte degli Ulivi, oratorio. 85.
Cupid's Kindness, Lied. 226, n. 21.

Dairy-House (The), Lied. 226, n. 17.
Damsels of Cardigan (The), Lied. 226, n. 16.
Danza russa del *balletto Das Waldmädchen* di Wranitzky. Variazioni su di essa. 182.
— tedesca in sol magg. 171.
Danze campestri (Sei). 169.
— campestri (Sette). 168.
— (Tre), per Orchestra. 344.
— popolari (Sei), per due violini e basso. 277.
— tedesche (Sei), per piano e violino. 317.
— tedesche, per orchestra (Dodici). 140.
— tedesche per piano (Dodici). 350.
— viennesi (Undici). 309.
Das Blümchen Wunderhold, Lied, testo di Bürger 52, n. 8.
Das Geheimnis, testo di von Wessenberg. 250.
Das Glück der Freundschaft, Lied. testo di autore ignoto. 88.
Das Göttliche, canone. 214.
Das Liedchen von der Ruhe, Lied., testo di Ueltzen. 52, n. 3.
Das Reden, canone. 209.
Das rothe Käppchen. (Operetta di Dittersdorf). Variazioni su di essa. 178.
Das Schöne zum Guten. 325, 328.
Das Schweigen, canone, testo di Herder. 208.
Das verliebte Mädchen, Lied, 225, n. 9.
Das Waldmädchen, balletto di Wranitzky. Variazioni sopra una tema di esso. 182.
Delizia.
(Per questo Lied, finora non identificato tra le opere di Beethoven, vedi la postilla a pag. 507).
Della Morte, Lied, testo di Gellert. 48, n. 3.
Der Bardengeist, testo di Herrmann. 248.
Der Freie Mann, testo di Pfeffel. 233.
Der Gesang der Nachtigall, per canto e piano. 266.
Der Glorreiche Augenblick, cantata. 136.
Der Jüngling in der Fremde, testo di Reissig. 224.

Der Kuss, arietta, testo di Weisse. 128.
Der Liebende, testo di Reissig, 243.
Der Mann von Wort, Lied, testo di Kleinschmid. 99.
Dermot und Shelah. 223, n. 14.
Dernière pensée musicale de B. 174.
Der Wachtelschlag, Lied, testo di Sauter. 237.
Der Zufriedene, Lied, testo di Reissig. 75, n. 6.
Des Kriegers Abschied, testo di Reissig. 245.
Destino (Sinfonia del). 67.
Deutscher Gesang (del *Ritter-Ballett*). 149.
— Tanz (Allemande), in sol magg. 171.
Deutscher Tanz (XII) für Orchester. 140.
Deutscher Tanz (del *Ritter-Ballett*).
Deve essere? Deve essere! Nel Quartetto in fa magg. 135.
Diabelli (Trentatrè Variazioni sopra un Valzer di). 120.
Dice qualcuno, Lied, testo di Gellert. 48.
Dieci Temi variati per piano solo o con accomp. di flauto o di violino. 107.
Die Ehre Gottes aus der Natur. Lied, testo di Gellert. 48, n. 4.
Die Ehrenpforten, cantata. 194.
Die Himmel rühmen, Lied, testo di Gellert. 48, n. 4.
Die Klage, Lied, testo di Hölty. 270.
Die laute Klage, testo di Herder. 255.
Die Liebe, Lied, testo di Lessing. 52, n. 6.
Die Liebe des Naechsten, Lied, testo di Gellert. 48, n. 2.
Die schöne Schusterin. Due arie per questa opera comica. 261.
Die Schwestern des Schiksals, Lied, ricavato da questa poesia di Herder. 291.
Diese Wolken in den Höhen, Lied, testo di Jeitteles. 98, n. 4.
Die Trommel gerühret, Lied, per la tragedia *Egmont* di Goethe. 84, n. 1.
Die Verlockung, Lied. 225, n. 5.
Die Weihe des Hauses, ouverture. 124.
Die Weihe des Hauses, per solo coro e orchestra, testo di Meisl. 257.
Dim is my eye, Lied, 108, n. 6.
Dimmi, ben mio, che m'ami, arietta. 82, n. 1.
Dio è il mio canto, Lied, testo di Gellert. 48.
Dio, la tua bontà, Lied, testo di Gellert. 48.
Dittersdorf (Variazioni sopra una arietta di). 178.
Doctor sperrt das Thor dem Tod, canone. 329.
Dorotea-Cecilia, Sonata. 101.
Dove i monti azzurri, Lied, testo di Jeitteles. 98, n. 2.
Dream (The), Lied. 226, n. 14.
Dressler (Marcia di). Variazioni su di essa. 176.
Due pezzi per piano. 282.
Duett für Gesang und Clavier (Auf der Liebe). 317.
Duett mit zwei obligaten Augengläsern. 298.
Duetti (Tre) per clarinetto e fagotto. 147.
Duetto con due paia di occhiali obbligati. 298.
Dunca Grey, Lied. 227, n. 2.
Duo per un Carillon (?). 317.

Ecossaise. 346.
Ecossaise (XII) für 2 Violinen und Bass (2 Flöten und 2 Hörner ad lib.). Detto, für Clavier. 310.
— Vedi: Scozzesi.
Edel sei der Mensch, canone, testo di Goethe. 214.
Egmont, musica per la tragedia di Goethe. 84.
Eguali (Tre). 195.
Ehre Gottes, Lied, testo di Gellert. 48, n. 4.
Ein anders ist das Erste Jahr, canone. 319.
Elegie auf den Tod eines Pudels. Lied. 271.
Elegischer Gesang. 114.

Elisa (Per). Bagattella per piano, in la min. 173.
Elfin Fairies (The), Lied. 225, n. 1.
Elogio dell'obesità. 320.
Empfindungen bei Lydien's Untreue, Lied. 238.
Enchantress, fare well, Lied. 108, n. 18.
English Bull. 223. n. 12.
Equali (Tre). 195.
Erinnerung. 224, n. 11.
Erinnerungsblatt, für Herrn Rellstab Das Schöne zu dem Guten). 328.
— für Sir Georges Smart (Ars longa, vita brevis). 330.
— (Das Schöne zum Guten) an Frau v. Pachler. 325.
Erlkönig, schizzo di Lied su testo di Goethe. 287.
Eroica (Sinfonia). 55.
Eroico (Quartetto). 59, n. 3.
Es ist vollbracht, finale della cantata di T. eitschke: *Die Ehrenpforten*. 194.
Es kehret der Maien, es blühet die Au, Lied, testo di Jeitteles. 98, n. 5.
Es muss seyn, ecc. canone, 331.
Estasi della malinconia. Lied. 83, n. 1.
Es war einmal ein alter Mann (arietta di Dittersdorf). Variazioni su di essa. 178.
Es war einmal ein König, Lied. testo di Goethe. 75, n. 3.
Ewig dein, canone. 218.

Fair maids of Mona (The), Lied. 226, n. 6.
Faithfu' Johnie, Lied. 108, n. 20.
Falstaff, opera di Salieri. Variazioni sopra un tema di essa. 185.
Falstafferel, canone a cinque voci. 203.
Fanfare. 145, 340.
Fantasia per piano, in sol magg. 77.
— per piano, coro e orchestra. 80.
Farewell bliss, Lied. 223, n. 20.
— Farewell, thou noisy town. Lied. 226, n. 8.
Farewell Song (The), Lied. 225, n. 3.
— mirth and hilarity, Lied. 224, n. 8.
Favori (Andante) 170.
Felicità, felicità per l'anno nuovo, canone. 210.
Feuerfarb', Lied, testo di Mereau. 52, n. 2.
Fidelio, opera in tre atti, libretto di G. Sonnleithner. 72.
— Ouverture n. 4, in mi magg. 72.
Fiorellino miracolo (Il), Lied, testo di Bürger. 52, n. 8.
« Flauto Magico» di Mozart. (Variazioni sul). 66.
— (Sette Variazioni sopra un tema del). 158.
Frammento di una romanza, ecc. 315.
Fra tutte le pene, per 4 voci, testo di Metastasio. 332.
Freu' dich des Lebens, canone. 272, n. 5.
Freudvoll und leidvoll, Lied per la tragedia *Egmont* di Goethe. 84, n. 4.
Freundschaft, canone. 272, n. 2.
From Garyone, my happy home, Lied. 223, n. 22.
— Garyone my happy home, Lied. 225. n. 7.
Fuga a due voci per organo, in re magg. 283.
— per due violini, due viole e un violonc., in re magg. 137.
— (Grande) per due violini, viola e violonc., in si bem. magg. 133.
— (Grande) per piano a quattro mani, in si bem. magg. 134.

Galitzin (Quartetti). 127, 130, 132.
Gavotte andantino, per piano a quattro mani, in fa magg. 296.
Gedenke mein. 256.
Gedenket heute an Baden, canone. 272, n. 4.
Germania's Wiedergeburt, cantata su testo di Trietschke. 193.
Gesang der Mönche di Schiller. 197.
— (Deutscher) dal *Ritter-Ballett*. 149.
Gesangstück, mit italienischem Texte. für den Componisten Soliva, ecc. 326.

Già la notte, per 4 voci, testo di Metastasio, 332.
Gioiosa, angosciata, Lied per la tragedia *Egmont* di Goethe. 84, n. 4.
Gioisci del vivere!, canone. 272, n. 5.
Giovane lontano dalla patria (Il), testo di Reissig. 244.
Giuda Maccabeo di Haendel. (Dodici variazioni sopra un tema del). 157.
Giura il nocchier, testo di Metastasio, 332.
Giuseppe II (Imperatore). Cantata per la sua morte. 196.
Glaube und hoffe, canone. 201, 272, n. 3.
Glauben, Hoffnung und Liebe. 347.
Glencoe, Lied. 227, n. 10.
Gloria di Dio nella Natura, Lied, testo di Gellert. 48, n. 4.
Glück, Glück. zum neuen Jahr, canone. 210.
Glückliche Fahrt. 112.
Glück zum neuen Jahr, canone, testo di Goethe. 220.
God save the King, Lied. 228, n. 1.
— (Variazioni sul tema). 189.
Golden robe (The), Lied. 226, n. 5.
Gondoletta (La), Lied. 228, n. 12.
Good Night, Lied. 226, n. 26.
Gott, deine Güte, Lied, testo di Gellert. 48, n. 1.
— ist mein Lied, Lied. testo di Gellert. 48 n. 5.
Gottes Macht und Vorsehung, Lied, testo di Gellert, 48, n. 5.
Graf, Graf, lieber Graf, cantata al c. Lichnowsky. 200.
Grande Fuga. Vedi Fuga (Grande). 133 e 134.
Gratulations-Menuett. 142.
Gretels Warnung, Lied, testo di von Halem. 75, n. 4.
Gretry. Variazioni sopra la sua melodia, *Una febbre ardente*. 184.
Grido dal monte, testo di Reissig. 249.
Guglielmo Tell. Musica per il Canto dei Monaci del G. T. di Schiller. 197.
Gute Nachricht, cantata. 193.
Haendel (Dodici Variazioni sopra un tema del *Giuda Maccabeo* di). 157.
Haibel (Variazioni sopra un Minuetto di). 181.
Hammer-Klavier. Sonata. 106.
Heil'ge Nacht. 57.
Helpless Woman, Lied. 226, n. 13.
Hero may perish (The), Lied. 225, n. 10.
Hide not thy anguish, Lied. 223. n. 16.
Highland Harry, Lied. 227, n. 6.
— Watch, Lied. 108, n. 22.
Highlander's Lament, Lied. 228, n. 9.
His boat comes on the sunny tide, Lied, 223, n. 7.
Hochzeitstlied [Canzone di nozze] für Giannatasio del Rio, per una voce e pianoforte. 288.
Hoffmann, Hoffmann, canone. 212.
Hoffnung, arietta. 82, n. 1.
He promis'd me at parting, Lied. 225, n. 12.

Ich bin bereit. 349.
— bitt' dich, canone. 219.
— denke dein, Lied, di Goethe (Sei Variazioni su questo Lied). 160.
— denke dein, Lied, di Matthisson. 240.
— der mit flatterndem Sinn, Lied. 264.
— hab' ein kleines Huettchen nur. Variazioni su questo testo di Gleim. 192.
— küsse Sie 322.
— liebe dich, Lied, testo di Herrosee. 235.
I dream'd I lay where flowers were springing, Lied. 224, n. 5.
If sadly thinking, Lied. 223, n. 10.
I'll praise the Saints with early song, Lied. 224, n. 12.
Im Arm der Liebe, canone, testo di Ueltzen. 204.
Imperatore (Concerto). 73.
— Alessandro (Sonata). 30.
Innamorato (L'), testo di Reissig. 243.

Inno alla Gioia, testo di Schiller, nella Nona Sinfonia, 125.
Inno alla Notte, 57.
In questa tomba oscura, Lied, testo di Carpani, 239.
Instrumental Trio (Ein), 317.
Intendersela con le ragazze, testo di Goethe, 260, n. 2.
Intermezzi per la tragedia *Egmont* di Goethe, 84, n. 2, 3, 5 e 6.
Introduzione del II Atto (Alla marcia), 337.
In vain to this desert, Lied, 223, n. 17.
Io che con volubile animo, Lied, 264.
— ho soltanto una piccola capanna. Variazioni su questo testo di Gleim, 192.
— sono il sarto Kakadu. Variazioni su questa romanza, 121–A.
— sono pronto, 349.
— t'amo, Lied, 235.
— vi bacio, 322.
Irische Lieder (12), 225.
— (20), 224.
— (25), 223.
— Volksweise, Lied, 228, n. 8.
Irish Blood, Lied, 225, n. 4.
Italienische Gesänge, 332.

Jagdlied (del *Ritter–Ballett*), 149.
Jeanie's Distress, Lied, 108, n. 21.
Judy, lovely, matchless creature, Lied, 224, n. 19.

Kanons (5), 272.
— (18), 204–221.
Kaplied, 289.
Kennst du das Land (*Mignon*), Lied, testo di Goethe, 75, n. 1.
Kind, willst du ruhig schlafen. Variazioni su questo Quartetto di Winter, 186.
Kiss, dear maid, thy lip has left (The), Lied, 224, n. 9.
Klavierstück, in si bem. magg, 172.
Kleines Stück. Vedi: Klavierstück, 172.
Kreutzer (Sonata a), 47.
Kriegerchor, 202.
Kriegslied (del *Ritter–Ballett*), 149.
Kriegslied der Oesterreicher, testo di Friedelberg, 232.
Kühl, nicht lau, canone, 216.
Kurz ist der Schmerz, Canone, 206.
— kurz, kurz, ist der Schmerz, canone, 207.
Kyrie, Adattamento al *Kyrie* dell'Andante della Sonata, op. 27, n. 2.

Lamenti sulla infedeltà di Lidia, Lied, 238.
Lamento, testo di Herder, 255.
— Lied, testo di Hölty, 270.
— di un disamato e Amore reciproco, testo di Bürger, 254.
Languore della malinconia, Lied, testo di Goethe, 83, n. 1.
La stessa, la stessissima. Variazioni su questo tema di Salieri, 185.
Lebens–Genuss, duetto, testo di Metastasio, 82, n. 5.
Lebensglück (Vita felice), Lied, testo di autore ignoto, 88.
Leichte Segler, Lied, testo di Jeitteles, 98, n. 3.
Leonora, ouverture n. 1, in do, 138
— Ouverture n. 2, in do, 72.
— Ouverture n. 3, in do, 72.
— Prohaska. (Musiche per il dramma), 202.
Leopoldo II (Imperatore). Cantata per la sua assunzione, 196–*bis*.
Lerne schweigen, o Freund, canone, 208.
Let brainspinning swains, Lied, 223, n. 15.
Letzter musikalischer Gedanke, 174.
Lichnowsky. (Cantata al Conte), 200.
Liebesklage, arietta, testo di Metastasio, 82, n. 2.
Liebes–Ungeduld, arietta, testo di Metastasio, 82, n. 4.
Lied alla Signora Weissenthurm, 267.
Lied aus der Ferne, testo di Reissig, 242.
— für eine Singstimme und Clavier (Nur bei dir), 317.

Lieder di Gellert. 48.
— (Tre) di Goethe. 83.
— gallesi. 226.
— irlandesi (Dodici), 225.
— irlandesi (Venti). 224.
— irlandesi (Venticinque). 223.
— popolari di varii paesi. 228, n. 3.
— Schizzi di due Lieder su testo di Goethe. 287.
— scozzesi (Dodici). 227.
— scozzesi (Venticinque) per canto con accomp. di piano, violino e coro oppure per canto con acc. di piano solo. 108.
Lob auf den Dicken. 320.
Lobkowitz-Kantate. 199.
Lochnagar, Lied. 227, n. 9.
Lontananza (La), Lied.
(Vedi alla pag. 506).
Lotta fra la mente e il cuore. 90.
Lovely lass of Inverness, Lied. 108, n. 8.
Love without hope, Lied. 226, n. 4.
Lustig-Traurig, pezzi per piano. 282.

Maid of Isla (The), Lied. 108, n. 4.
Mailied, Lied, testo di Goethe. 52, n. 4.
Malinconia (La). Adagio del Quartetto op. 18, n. 6.
Man strebt die Flamme zu verhehlen, Lied. 267.
Marche militaire. 144.
Marsch in geschwinden Tempo. 341.
Marcia. 16.
— alla turca de *Le Rovine di Atene*. 113, n. 4.
— Variazioni sopra la predetta Marcia. 76.
— Allegro, die böhmische Landwehr 1809. 145.
— (dal *Ritter-Ballett*). 149.
di Dressler. (Variazioni sopra una). 176.
— e coro de *Le Rovine di Atene*. 1ª redaz., 113, n. 6. 2ª redaz., 114.
— funebre sulla morte di un eroe. (Sonata per piano n. 12). 26.
— La stessa, strumentata. 202.
— in re magg. 341.
Marcia lugubre, per piano a quattro mani, in do min. 296.
— per banda militare, in re magg. 144.
— per banda militare in fa magg. 145.
— per banda militare. 317.
— militare *York'schen Corps 1813*, 145.
— per due clarinetti, due corni e due fagotti. 278.
— trionfale, per la tragedia *Tarpeia* di Kuffner, per orchestra, in do magg. 143.
— turca. 113, n. 4.
Marcie del *Re Stefano*. 117.
— militari (Due) per la giostra in onore di S. M. Maria Ludovica (Carosello del 25 agosto 1810). 145, 273.
— (Tre) per piano a quattro mani. 45.
Marmotte, Lied, testo di Goethe. 52, n. 7.
Ma tu tremi, ecc., testo di Metastasio. 332.
Meeresstille und glückliche Fahrt per quattro voci e acc. d'orchestra, testo di Goethe, 112.
Meine Lebenzeit, Lied, testo di Gellert. 48.
Meine Mutter fragt: Trinkst du? 290.
Melodia (per Soliva). 326.
Melodramma. Monologo di Egmont, per la tragedia *Egmont* di Goethe. 84, n. 8.
Merch Megan, Lied. 226, n. 11.
Merkenstein. Lied, testo di Rupprecht. 100 e 265.
Messa, a quattro voci, coro e orchestra, in do magg. 86.
— solenne, in re magg. 123.
Mia madre mi domanda sempre: Bevi? Lied. 290.
Mia vita passa (La), Lied. testo di Gellert. 48.
Mignon (Conosci il paese dove il limone è in fiore?). Lied, testo di Goethe, 75, n. 1.
— (Kennst du das Land), Lied. testo di Goethe. 75, n. 1.

Miller of Dee (The), Lied. 228, n. 5.
Minuetti per orchestra (Dodici) 139.
— per piano (Sei). 167.
— (Sei) per Trio. 345.
Minuetto alla Viganò di Haibel. Variazioni su di esso. 181.
— delle Riverenze. 142.
— per piano, in mi bem. 165.
Mit einem gemalten Band, Lied, testo di Goethe. 83, n. 3.
Mit Mädeln sich vertragen, aria per basso e orch., testo di Goethe. 260, n. 2.
Molinara (La) di Paisiello, Variazioni sopra temi di quest'opera. 179 e 180.
Molly's Abschied, Lied, testo di Bürger, 52, n. 5.
Momento glorioso (Il), cantata. 136.
Monks of Bangor's March (The). Lied. 226, n. 2.
Monologo di Egmont, per la tragedia *Egmont* di Goethe. 84, n. 8.
Morning a cruel turmoiler is, Lied. 223, n. 21.
Morning air plays on my face (The), Lied. 223, n. 4.
Mozart (Variazioni sopra un tema del *Flauto Magico* di). 158.
— Dodici Variazioni sopra un tema delle *Nozze di Figaro* di M. 156.
Müller W. (Variazioni sopra una romanza di). 121-a.
Music Love and Wine, Lied. 108, n. 1.
Musiche per il dramma « Leonora Prohaska» del Duncker. 202.
Musikalischer Scherz. Milder-Hauptmann. 322.
— Spass. 200, 317.
Musing on the roaring ocean, Lied. 223, n. 13.
Muss es sein ? Nel Quartetto in fa magg. 135.

Namensfeier (Ouverture). 115.
Ned Pugh's Farewell, Lied. 226, n. 10.
Nei campi, nelle selve, coro. 332.
Nei giorni tuoi felici, duetto, testo di Metastasio. 332.
Nel cor più non mi sento, variazioni su questo Duetto di Paisiello. 180.
Nel mirarvi, o boschi, testo di Metastasio. 332.
Nenne nicht das Schicksal grausam, Lied, testo di Herder. 291.
Neue Liebe, neues Leben, Lied, testo di Goethe. 75, n. 2.
Nimm sie hin denn diese Lieder, Lied, testo di Jeitteles. 98, n. 6.
No more, my Mary, I sigh, Lied. 224, n. 18.
Non chiamar cruda la sorte, Lied. 291.
No, non turbarti, testo di Metastasio. 332.
Norah of Balamagairy, 224, n. 8.
No riches from his scanty store, Lied. 224, n. 2.
Nostalgia, Lied, testo di Goethe, 83, n. 2 e 241.
— Lied, testo di Reissig. 246.
Notturno per piano e viola, in re magg. 42.
« Nozze di Figaro» di Mozart (Dodici Variazioni sopra un tema delle). 156.
« Nozze disturbate» (Le). Variazioni sopra un tema di questo balletto di Haibel. 181.
Nubi lievi, Lied, testo di Jeitteles. 98, n. 3.
Nuovo amore, nuova vita. Lied, testo di Goethe, 75, n. 2.
Nur bei dir. Lied. 335.

O care selve antiche, testo di Metastasio. 332.
O care selve, testo dall'*Olimpiade* di Metastasio. 267-*B*.
O, cruel was my father, Lied. 108, n. 15.
Odi l'aura, duetto, testo di Metastasio, 82, n. 5.
Oh harp of Erin, Lied. 223, n. 25.
Oh harp of Erin, Lied. 225, n. 2.
Oh, had my fate, Lied, 108, n. 12.
Oh let the night my blushes hide, Lied. 226, n. 7.

O HAVE YOU NOT HEARD, PAT. Lied. 223, n. 12.
O HOFFNUNG. Composizione per l'Arciduca Rodolfo, per una voce e pianoforte. 198.
O HOFFNUNG. Vedi: HOFFNUNG.
O, HOW CAN I BE BLITHE. Lied. 108, n. 14.
OH THOU ART THE LAD, Lied. 108, n. 11.
OH, THOU HAPLESS SOLDIER, Lied. 224, n. 10.
OH WHO SITS SO SADLY, Lied. 223, n. 14.
OLD STRAIN (THE), Lied. 226, n. 23.
O MARY, AT THY WINDOW BE, Lied. 108, n. 17.
O MIGHT I BUT MY PATRICK LOVE, Lied. 224, n. 16.
ONCE MORE I HAIL THEE, Lied. 223, n. 3.
ONDA CHE MORMORA (L'), testo di Metastasio. 332.
ONOMASTICO (OUVERTURE DELL'). 115.
ON THE MASSACRE OF GLENCOE, Lied. 223, n. 5.
OPFERLIED, testo di Matthisson. 121–*B*, 234 e 258.
ORATORIO CRISTO SUL MONTE DEGLI ULIVI». 85.
O SANCTISSIMA, Lied. 228, n. 4.
O SOOTHE ME, MY LYRE, Lied. 224, n. 7.
O SWEET WERE THE HOURS, Lied. 108, n. 3.
O SWIFTLY GLIDES THE BONNY BOAT, Lied. 108, n. 19.
O TOBIAS, canone. 213.
OTTETTO PER DUE OBOI, DUE CLARINETTI, DUE CORNI E DUE FAGOTTI. in mi bem. 103.
OUR BUGLES SUNG TRUCE, Lied. 223. n. 9.
OUVERTURE CARATTERISTICA, 138.
— *Coriolano*. 62.
— DELLA CACCIA. 115.
— DELL'ONOMASTICO. 115.
— CONSACRAZIONE DELLA CASA. 124.
— DIE WEIHE DES HAUSES, in do magg. 124.
OUVERTURE, *Egmont*. per la tragedia di Goethe. 84.
— *Fidelio*, n. 4, in mi magg. 72.
— *Leonora*, n. 1. 138.
— *Leonora*, n. 2 e 3, in do. 72.
— *Namensfeier*, in do magg. 115.
— *Prometeo*. 43.
— *Re Stefano*. 117.
— *Le Rovine d'Atene*. 113.

PADDY O'RAFFERTY. Lied. 224. n. 14.
PAGINE D'ALBUM. 325, 328, 330.
PAISIELLO. Variazioni sopra temi della sua opera *La Molinara*. 179, e 180.
PARTENZA (LA), Lied, testo di Metastasio. 236.
PARTING KISS, Lied. 226, n. 25.
PASQUALATI. Canto elegiaco alla memoria della Bar.ssa. P. 118.
PASTORALE, Sinfonia. 68.
PASTORALE, Sonata. 28.
PASTORELLA (LA) AL PRATO, 332.
PATETICA. (Sonata per piano n. 8). 13.
PENSA A ME. 256.
PER ELISA. Bagattella per piano, in la min. 173.
PER TE D'AMICO APRILE. terzetto, testo di Metastasio. 332.
PEZZI PER PIANO (DUE). 282.
PICCOLA CANZONE DEL RIPOSO, Lied, testo di Ueltzen. 52, n. 3.
PICCOLA SINFONIA. 93.
PLAISIR D'AIMER, BESOIN D'UNE ÂME TENDRE (aria). 286.
POLACCA PER BANDA MILITARE. 274.
— PER PIANO, in do magg. 89.
POLLY STEWART, Lied. 227, n. 7.
POLONAISE. Vedi: POLACCA.
PORTE DELLA GLORIA (LE), Cantata di Treitschke. 194.
POTENZA E PROVVIDENZA DI DIO, Lied, testo di GELLERT. 48, n. 5.
PREGHIERA, Lied, testo di Gellert. 48, n. 1.
PREIS DER KUNST, Cantata. 136.
PRELUDI (DUE) PER PIANO O ORGANO, PER TUTTI I 12 TONI MAGGIORI. 39.
PRELUDIO PER PIANO. in fa min. 166.
PRIMAVERA (Sonata della). 24.
PRIMO AMORE. 332.

Primo amore, piacer del ciel. 262.
Processo al bacio. 260, n. 1.
Profumo d'amore. 90.
Prohaska (Leonora). 202.
Prometeo. Vedi: Uomini di Prometeo (Gli).
Prüfung des Küssens, aria per basso e orch. 260, n. 1.
Punschlied, in sol magg. 292.
Put round the bright wine, Lied. 225, n. 6.

Quaker's Wife (The). Lied. 227, n. 12.
Quant'è più bello l'amor contadino. Variazioni su questo tema di Paisiello. 179.
Quanto è bella la campagna, terzetto. 332.
Quartetti Rasumowski. 59.
— Russi. 59.
— (Tre) per piano, violino, viola e violoncello. 152.
— (Sei) per due violini, viola violoncello. 300.
Quartetto delle Arpe. 74.
— per due violini, viola e violonc., n. 1, in fa magg. 18, n. 1.
— per due violini, viola e violonc., n. 2, in sol magg. 18, n. 2.
— per due violini, viola e violonc., n. 3, in re magg. 18, n. 3.
— per due violini, viola e violon., n. 4, in do min. 18, n. 4.
— per due violini viola e violonc., n. 5, in la magg. 18, n. 5.
— per due violini, viola e violonc., n. 6, in si bem. 18, n. 6.
— per due violini, viola e violonc., n. 7, in fa magg. 59, n. 1.
— per due violini. viola e violonc., n. 8, in mi min. 59, n. 2.
— per due violini, viola e violonc., n. 9, in do magg. 59, n. 3.
— per due violini, viola e violonc., n. 10, in mi bem. magg. (detto delle Arpe). 74.
— per due violini, viola e violonc., n. 11, in fa min. 95.
— per due violini, viola e violonc., n. 12, in mi bem. 127.
Quartetto per due violini, viola e violonc., n. 13, in si bem. 130.
— per due violini, viola e violonc., n. 14, in do diesis min. 131.
— per due violini, viola e violonc., n. 15, in la min. 132.
— per due violini, viola e violonc., n. 16, in fa magg. 135.
— per due violini, viola e violonc., in fa, 301.
— per piano, violino, viola e violonc., in mi bem. 16.
— serioso. 95.
Que le temps me dure passé loin de toi (aria). 286.
Quella cetra, ecc., terzetto, testo di Metastasio. 332.
Queste nubi sulle alture, Lied, testo di Jeitteles. 98, n. 4.
Quintetto per piano, oboe, clarinetto, corno e fagotto, in mi bem. magg. 16.
— per violino. (Frammento). 174.
— per due violini, due viole e un violonc., in mi bem. 4.
— per due violini, due viole e un violonc. 20
— per due violini, due viole e un violonc., in do magg. 29.
— per due violini, due viole e un violonc., in do min. 104.
— per oboe, tre corni e fagotto, in mi bem. 302.

Ragazzo mio, vuoi tu dormire tranquillo? Variazioni su questo Quartetto di Winter. 186.
Rassegnazione, testo di von Haugwitz. 252.
Rastlose Liebe, schizzo di Lied, su testo di Goethe. 287.
Rasumowski (Quartetti). 59.
Räthsel-Canon, canone, testo di Herder. 208.
Räthsel Canon. Si non per portas. 221.
Rauschendes Baechlein, canto. 77.
Rede, rede, rede, canone. 209.

Re degli Elfi (Il), Lied su testo di Goethe. 287.
Re degli Elfi (II), per una voce e piano. 317.
Resignation, testo di von Haugwitz. 252.
Re Stefano, ouverture, marcie e cori per il prologo di A. Kotzebue. 117.
Return to Ulster (The), Lied. 223, n. 1.
Riccardo Cuor di Leone (Opera di Grétry). Variazioni sopra un tema di essa. 184.
Ricordatevi oggi di Baden !, canone. 272, n. 4.
Righini (Arietta *Vieni Amore* di). Variazioni su di essa. 177.
Rinascita della Germania (La), cantata su testo di Treitschke. 193.
Ritirata. Vedi: Zapfenstreich.
Ritratto di giovinetta, Lied. 229.
Ritter-Ballet. 149.
Robin Adair, Lied. 228, n. 7.
Rodolfo (Arciduca). Vedi: O Hoffnung. 198.
Romanza per il dramma *Leonora Prohaska*. 202.
— per piano, flauto, ecc., in mi min. (frammento). 315.
— per violino e orchestra, in sol. 40.
— per violino e orchestra, in fa magg. 50.
Romanze (del *Ritter-Ballet*). 149.
Rondino per due oboi, due clarinetti, due corni e due fagotti, in mi bem. 146.
Rondò per piano, in do magg. 51, n. 1.
— per piano, in do magg. 313.
— per piano, in sol magg. 51, n. 2.
— per piano, a capriccio, in sol magg. 129.
— per piano, in la magg. 164.
— per piano, in si bem. (inedito). 305.
— per piano e violino, in sol magg. 155.
— per piano con accomp. d'orchestra, in si bem. magg. 151.
Rovine d'Atene (Le), epilogo in un atto di A. Kotzebue. 113.
Rovine d'Atene (Le) Variazioni sopra un tema della Marcia Turca delle R. di A. 76.
— Vedi Op. 124 e N. 257.
Ruf vom Berge, testo di Treitschke. 249.
Rule Britannia (Variazioni sul tema). 190.
Rullate tamburi, Lied, per la tragedia *Egmont* di Goethe. 84, n. 1.
Russi (Quartetti). 59, n. 1 e 2.

Sacrifizio interrotto (Il). Variazioni sopra un tema di quest'opera di Winter. 186.
Sad and luckless was the season, Lied. 224, n. 6.
Salieri. Variazioni sopra un tema della sua opera *Falstaff*. 185.
Sally in our alley, Lied. 108, n. 25.
Sanct Petrus, canone. 324.
Save me from the grave, Lied. 225, n. 8.
Schäferlied, Lied. 227, n. 4.
Scherzo musicale (Milder-Hauptmann). 317.
Schilderung eines Mädchens, Lied. 229.
Schizzi di Lieder su testo di Goethe. 187.
Schlesinger. (Canone). 201, 272, n. 3.
Schmeichelnd hold. 80.
Schottische Lieder (12). 227.
— (25). 108.
— Volkslied, Lied. 228, n. 3.
Schuppanzigh (Canone a). 203.
Schwenke dich, canone. 215.
Scozzese per banda militare. 275.
— per banda, 346.
— in mi, per piano, 312.
— in sol, per piano. 312.
— 317.
Scozzesi (Sei) per piano, 310.
— (Dodici), per due violini, ecc. 310.
Segreto (Il), testo di von Wessenberg. 250.
Sehnsucht, Lied, testo di Goethe, 83, n. 2, e 241.
— Testo di Reissig, 246.
Sei canti spirituali di Gellert. 48.

Se lontan ben mio, testo di Metastasio. 332.
Sei temi variati per piano solo o con accomp. di flauto o di violino. 105.
Sempre tuo, canone. 218.
Serenata per violino, flauto e viola, in re magg. 25.
— per piano e flauto (o violino), in re magg. 41.
— per violino, viola e violonc., in re magg. 8.
Serioso (Quartetto). 95.
Sestetto per due clarinetti, due corni e due fagotti, in mi bem. 71.
— per due violini, viola, violonc. e due corni, in mi bem. 81-*B*.
— per oboe, clarinetto, ecc. (incompleto). 339.
Settimino per violino, viola, corno, clarinetto, fagotto, violonc. e contrabbasso, in mi bem. magg. 29.
Seufzer eines Ungeliebten und Gegenliebe, testo di Bürger. 254.
Se vivo in te l'amato, duetto. 332.
Se vuol ballare, Dodici Variazioni su questo tema delle *Nozze di Figaro* di Mozart. 156.
Sextett (incompleto), per oboe, clarinetto, ecc. 339.
Shall a son of O'Donnel, Lied. 223, n. 24.
Shepherd's Song, Lied. 108, n. 23.
Sia nobile l'uomo, canone, testo di Goethe. 214.
Signor Abate, canone. 217.
Silenzio (Il), canone, testo di Herder. 208.
Silvio, amante disperato. 332.
Since Greybeards inform us, Lied. 224, n. 4.
Sinfonia Prima, in do magg. 21.
— Seconda, in re magg. 36.
— Terza, in mi bem. (*L'Eroica*). 55.
— Quarta, in si bem. 60.
— Quinta, in do min. (*del Destino*). 67.
— Sesta, in fa. (*Pastorale*). 68.
— Settima, in la magg. 92.
— Ottava, in fa magg. 93.
— Nona, in re min. 125.
Sinfonia con Cori. 125.
— della Danza. 92.
— di Jena, in do magg. 299.
— in do min. (Abbozzo di una). 316.
— piccola. 93.
— umoristica. 93.
Si non per portas, canone. 221.
Sion, the son of Evan. Lied. 226, n. 1.
Sir Johnie Cope. 228, n. 10.
Soavità del pianto, Lied. (Vedi alla pag. 506).
So jemand spricht, Lied, testo di Gellert. 48.
Soldier (The) Lied. 228, n. 2.
Soldier in a foreign land, Lied. 225, n. 11.
Soliman oder die drey Sultaninnen. Variazioni sopra un tema di questa opera di Süssmayer. 187.
Sonata a Kreutzer. 47.
— amorosa. 7.
— del chiaro di luna. 27, n. 2.
— della Primavera. 24.
— di Teresa. 78.
— Dorotea–Cecilia. 101.
— facile. 49, n. 1 e 2.
— gigante. 106.
— Hammer–Klavier. 106.
— « L'Appassionata », 57.
— « L'Aurora ». 53.
— per piano e corno (o violoncello), in fa magg. 17.
— per piano e flauto. 304.
— Testamento. 111.
— Waldstein. 53.
Sonate per piano:
Prima, in fa min. 2, n. 1.
Seconda, in la magg. 2, n. 2.
Terza, in do magg. 2, n. 3.
Quarta, in mi bem. 7.
Quinta, in do min. 10, n. 1.
Sesta, in fa min. 10, n. 2.
Settima, in re magg. 10, n. 3.
Ottava, in do min. (*La Patetica*). 13.
Nona, in mi magg. 14, n. 1.
Decima, in sol magg. 14, n. 2.
Undecima, in si bem. magg. 22.
Dodicesima, in la bem. 26.
Tredicesima, in mi bem. magg. 27, n. 1.

Quattordicesima, in do diesis min. (*Chiaro di luna*). 27, n. 2.
Quindicesima, in re magg. (*La Pastorale*). 28.
Sedicesima, in sol magg. 31, n. 1.
Diciassettesima, in re min. 31, n. 2.
Diciottesima, in mi bem. magg. 31, n. 3.
Diciannovesima, in sol min. (*Sonata facile*). 49, n. 1.
Ventesima, in sol magg. (*Sonata facile*). 49, n. 2.
Ventunesima, in do magg. (*L'Aurora*). 53.
Ventiduesima, in fa magg. 54.
Ventitreesima, in fa min. (*L'Appassionata*). 57.
Ventiquattresima, in fa diesis maggiore. (*Therese–Sonate*). 78.
Venticinquesima, in sol magg. (*Sonatina*). 79.
Ventiseiesima, in mi bem. (*Les Adieux*). 81–*A*.
Ventisettesima, in mi min. 90.
Ventottesima, in la magg. (*Dorotea–Cecilia*). 101.
Ventinovesima, in si bem. magg. (*Hammer–Klavier*). 106.
Trentesima, in mi magg. 109.
Trentunesima, in la bem. magg. 110.
Trentaduesima, in do min. 111.
Facile, in sol min. 49, n. 1; in sol magg. 49, n. 2; in do magg. 162.
Facile per piano a quattro mani, in re magg. 6.
per piano. (N. 15) 342.
Tre Sonate per piano. 161.

SONATE PER PIANO E VIOLINO:
Prima, in re magg. 12, n. 1.
Seconda, in la magg. 12, n. 2.
Terza, in mi bem. 12, n. 3.
Quarta, in la min. 23.
Quinta, in fa magg. (*La Primavera*). 24.
Sesta, in la magg. 30, n. 1.
Settima, in re min. 30, n. 2.
Ottava, in sol magg. 30, n. 3.
Nona, in la magg. (*a Kreutzer*). 47.
Decima, in sol magg. 96.

SONATE PER PIANO E VIOLONCELLO:
Prima, in fa magg. 5, n. 1.
Seconda, in sol min. 5, n. 2.
Terza, in la magg. 69.
Quarta, in do magg. 102, n. 1.
Quinta, in re magg. 102, n. 2.
— PER PIANO, VIOLINO E VIOLONCELLO. 63, 64.
SONATENSATZ UND ALLEGRETTO, in fa magg. 314.
SONATINA INEDITA. 305.
— PER MANDOLINO E PIANO. 150–*bis*
— PER PIANO. 79.
SONATINE PER PIANO (DUE). 163.
SO ODER SO. testo di Lappe. 251.
SORELLE DEL DESTINO (LE). 291.
SORELLE DI PRAGA (LE). 121-*A*.
SOUVENIR POUR MONSIEUR S. M. DE BOYER, canone in 8^{a}. 222.
SPIRITO DEL BARDO (LO). testo di Herrmann. 248.
STILLE FRAGE, arietta, testo di Metastasio. 82, n. 3.
SUL COLLE SEGGO SPIANDO, Lied. testo di Jeitteles. 98, n. 1.
SULL'AMORE. 334.
SUNSET, Lied. 108, n. 2.
SUNSHINE. 224. n. 13.
SU QUESTO COLLE ERBOSO, duetto. 332.
SÜSSER SCHLAF, monologo di Egmont, per la tragedia *Egmont* di Goethe. 84, n. 8.
SÜSSMAYER. Variazioni sopra la sua opera *Soliman*, ecc. 187.
SWEET POWER OF SONG, Lied. 223, n. 2.
SWEET RICHARD, Lied. 226, n. 18.
SWEETEST LAD (THE), Lied. 108, n. 5.
SYMPATHY. Lied. 108, n. 10.

TAL AMOR. 332.
TÄNDELN UND SCHERZEN. Variazioni su questo Trio dell'opera *Solimano* di Süssmayer. 187.
TANZ (DEUTSCHER), del *Ritter–Ballett*. 149.
TÄNZE (ZWÖLF DEUTSCHE). 140.
TÄNZE (3), FÜR ORCH. 344.

Tarpeia (Marcia trionfale per la tragedia). 143.
Ta, ta, ta, canone. 205.
Temi (Sei) variati per piano solo o con acc. di flauto o di violino. 105.
— (Dieci) variati per piano solo o con accomp. di flauto o di violino. 107.
Temporale, nel balletto *Prometeo*. 43.
— nella Sinfonia Sesta. 68.
Tenero amore, Lied, testo di Herrosee. 235.
Terzetto vocale, Volivia, Sartagones, Porus. 317.
Te solo adoro, canone 272, n. 1.
The British Light Dragoons. 224, n. 3.
The Deserter. 223, n. 10.
The hapless Soldier. 224, n. 10.
Temi di fughe per Albrechtsberger. 318.
Terzetto vocale. 333.
Therese-Sonate. 78.
The Soldier's Dream. 223, n. 9.
The Traugh Welcome. 223, n. 24.
The wandering Gipsy. 223, n. 23.
They bid me slight my Dermot. Lied. 223, n. 18.
Thou emblem of faith, Lied. 223, n. 11.
Three hundred Pounds. Lied. 226, n. 24.
Thy ship must sail, Lied. 224, n. 20.
T'intendo, sì, mio cor, arietta, testo di Metastasio. 82, n. 2.
Ti prego, canone. 219.
Tis but in vain, Lied. 224, n. 15.
— sunshine at last, 224, n. 13.
Tode (vom). 48, n. 3.
Tomba della Madre. Sonata per piano, (n. 7). 10. n. 3.
Torna maggio, fiorisce la piana. Lied, testo di Jeitteles. 98, n. 5.
To the Aeolian Harp. Lied. 226. n. 9.
— Blackbird, Lied. 226, n. 20.
The Equali. 195.
Tremate, empi, tremate!, terzetto per soprano, tenore e basso, con accomp. d'orchestra. 116.
Trinklied (del *Ritter-Ballet*). 149.
— 249.
Trio concertante a clavicembalo, flauto e fagotto. 279.
— degli Spiriti. 70, n. 1.
— dell'Arciduca. 97.
— in un pezzo per piano, violino e violonc., in si bem. magg. 307.
— per due oboi e corno inglese, in do magg. 87.
— per due violini e viola. 306.
— per piano, clarinetto (o violino) e violoncello, in si bem. 11.
— per piano, clarinetto (o violino) e violonc., in mi bem. 38.
— per piano, violino e violonc., in mi bem. 1, n. 1.
— per piano, violino e violonc., in sol magg. 1, n. 2.
— per piano, violino e violonc., in do min. 1, n. 3.
— per piano, violino e violonc., in re magg. 70, n. 1.
— per piano, violino e violonc., in mi bem. 70, n. 2.
— per piano, violino e violonc., in si bem. (detto dell'Arciduca). 97.
— per piano, violino e violonc., in mi bem. 153.
— per piano, violino e violonc., (in un tempo), in si bem. magg. 154.
— per violino, viola e violonc., in mi bem. 3.
— per violino, viola e violonc., in sol. magg. 9, n. 1.
— per violino, viola e violonc., in re magg. 9, n. 2.
— per violino, viola e violonc., in do min. 9, n. 3.
— strumentale. 348.
Triplo Concerto. 56.
Trommel gerühret. Lied, per la tragedia *Egmont* di Goethe. 84, n. 1.
Tutto È compiuto, finale della cantata di Treitschke: *Le parte della Gloria*. 194.
'Twas a Marechal of France, Lied. 224, n. 3.

Ultimo pensiero musicale di Beethoven. 174.

Una febbre ardente, melodia di Grétry. Variazioni su di essa. 184.
Undici danze viennesi. Vedi: Wie unsere, ecc. 309.
Un re c'era una volta, Lied, Testo, di Goethe. 75, n. 3.
Unsern Helden, Lied. 228, n. 6.
Uomini di Prometeo, balletto. 43.
— Variazioni sopra un tema del Balletto: *Gli uomini di Prometeo.* 35.
Uomo di parola (L'), Lied, testo di Kleinschmid. 99.
Uomo libero (L'), testo di Pfeffel. 233.
Up! quit thy bower. Lied. 227, n 3.
Urania, poemetto di Tiedge. Vedi i Lieder Alla Speranza. 32.
Urians Reise um die Welt, Lied, testo di Claudius. 52, n. 1.

Vale of Clwyd (The), Lied. 226, n. 19.
Valzer, in re, per piano. 311.
— in mi, per piano. 311.
Variazioni per piano, in re magg. 76.
— sopra un tema del balletto: *Gli Uomini di Prometeo*, in mi bem. 35.
— (Cinque) sul tema: « Rule Britannia » in re magg. 190.
— (Sei). 34.
— (Sei) facilissime sopra un tema originale, in sol magg. 188.
— (Sei) sopra il duetto: « Nel cor più non mi sento » dell'opera: « La Molinara » di Paisiello, in sol magg. 180.
— per piano o arpa (Sei) facili sopra un'aria svizzera, in fa magg. 183.
— (Sette) del Quartetto: « Kind, willst du ruhig schlafen » dell'opera: « Das unterbrochene Opferfest » di P. Winter, in fa magg. 186.
— (Sette) sul tema: « God save the King » in do magg. 189.
— (Otto) del Trio « Tändeln und Scherzen » dell'opera: « Soliman oder die drey Sultaninnen » di Süssmayer, in fa magg. 187.
— (Otto) sopra il Tema: « Ich hab' ein kleines Hüttchen nur », in si bem, 192.
Variazioni (Otto) sul tema: « Una febbre ardente » dell'opera: « Riccardo cuor di leone » di Grétry, in do magg. 184.
— (Nove) sopra una marcia del Sig. Dressler, in do min. 176.
— (Nove) sul tema: « Quant'è più bello l'amor contadino » nell'opera: « La Molinara » di Paisiello, in la magg. 179.
— (Dieci) sul tema: « La stessa, la stessissima » dell'opera: « Falstaff » di Antonio Salieri, in si bem. magg. 185.
— (Dodici) sulla danza russa danzata dalla signora Cassentini nel balletto: « Das Waldmädchen », in la magg. 182.
— (Dodici) sul « Minuetto alla Vigano » del balletto: « Le nozze disturbate » di J. J. Haibel, in do magg. 181.
— Tredici) sull'arietta « Es war ein alter Mann » dall'operetta « Das rothe Käppchen » di Dittersdorf, in la magg. 178.
— (Ventiquattro) sull'arietta: « vieni amore » di V. Righini, in re magg. 177.
— (Trentadue), in do min. 191.
— (Trentatre) sopra un valzer di Diabelli. 120.
— a quattro mani, sopra un tema del Conte Waldstein, in do min. 159.
— a quattro mani (Sei) sul Lied di Goethe: « Ich denke dein », in re magg. 160.
— per piano e violino (Sette) sul tema: « Bei Männern welche Liebe fühlen » del « Flauto magico » di Mozart, in si bem. 158.
— (Dodici) sul tema: « Se vuol ballare » dall'opera di Mozart: « Le Nozze di Figaro », in fa magg. 156.
— per piano, violino e violoncello sopra la romanza: « Io sono il sarto Kakadu » dell'operetta: « Die Schwestern von Prag » di W. Müller in sol magg. 121-*A*.

Variazioni per piano e violonc., (Dodici) sopra un tema del « Giuda Maccabeo », di Haendel in sol magg. 157.
— per piano e violonc. (Dodici) sul tema « ein Mädchen oder Weibchen » dell'opera « Il Flauto magico » di Mozart, in fa magg. 66.
— per piano, violino e violonc. (Quattordici), in mi bem. 44.
— « Reich mir die Hand » [Dammi la mano] per due oboi e corno inglese, pubblicate da Fritz Stein. 308.
Venne contento, duetto. 332.
Verschiedene Volkslieder (12). 228.
Verso di te solo, Lied, testo di Gellert. 48.
Viaggio di Urian intorno al mondo, Lied, testo di Claudius. 52, n. 1.
Viaggio felice. 112.
Vicinanza dell'amato, Lied di Goethe. (Sei variazioni su questo tema). 160.
Vicino a te. 335.
Vieni Amore (Arietta di Righini). Variazioni su di essa. 177.
Vita felice (Lebensglück), Lied, testo di autore ignoto. 88.
Vittoria (La) di Wellington alla battaglia di Vittoria. 91.
Vocal-Terzett, Volivia, Sartagones, Porue. 333.
Volkslieder (12 Verschiedene). 228.
Vom tode, Lied, testo di Gellert. 48, n. 3.

Waldstein-Sonate. 53.
— (Variazioni sopra un tema del Conte). 159.
Wallisische Lieder (26). 226.
Wandering Minstrel (The). Lied. 228, n. 11.
Weihe des Hauses. Vedi: Die Weihe des Hauses.
What shall i do. Lied. 223, n. 6.
When Eve's last rays, Lied. 224, n. 1.
— far from the home of your youth, Lied. 224, n. 11.
— mortals all to, Lied. 226, n. 15.
— the blacklettered list, Lied. 223, n. 19.
Wie unsere Grosseltern tanzten [Come ballavano i nostri nonni]. 11 danze viennesi per 7 strumenti da corda e da fiato, pubblicati da Hugo Riemann. 309.
Wife, Children and Friends. 223, n. 19.
Wir irren allesame. 336.
Wo die Berge so blau, Lied, testo di Jeitteles. 98, n. 2.
Womankind, Lied. 227, n. 8.
Wonne der Wehmuth, Lied, testo di Goethe. 83, n. 1.
Wranitzky. Variazioni sopra un suo balletto. 182.

York'schen Corps 1813. Marcia militare. 145.

Zapfenstreich. 145, 340.
Zärtliche Liebe, Lied, testo di Herrosee. 235.
Zwölf Deutsche Tänze. 140.

INDICE TEMATICO

PREMESSA

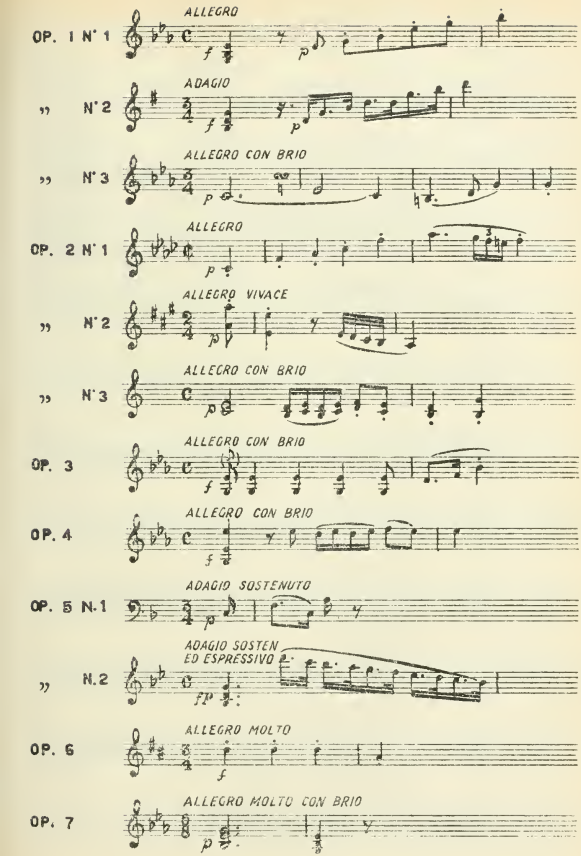
Il presente Indice Tematico ha per solo scopo quello assegnatomi dall'amico Bruers: facilitare l'identificazione delle varie composizioni in riferimento al loro titolo ed al numero d'opera. Perciò esso riporta soltanto l'accenno lineare dell'inizio di ciascuna composizione di Beethoven.

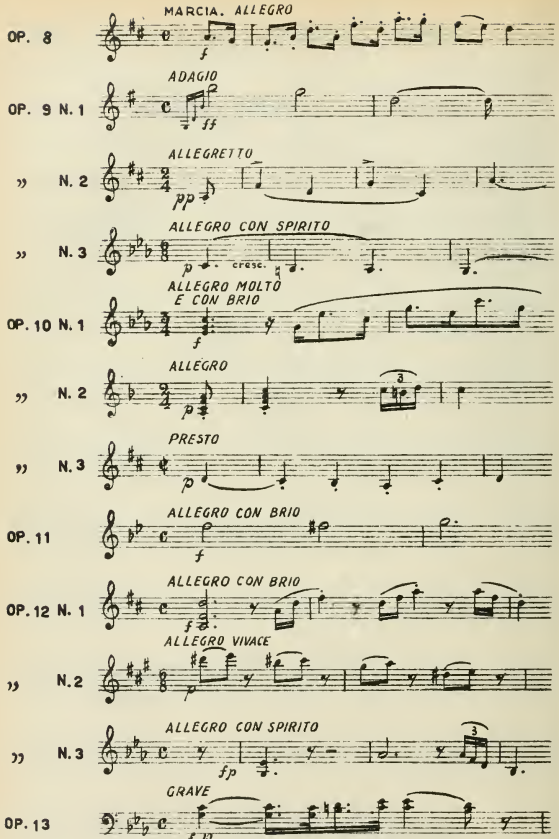
Al N. 318, per evidenti ragioni di spazio, ho citato soltanto il primo dei numerosi temi di Fughe.

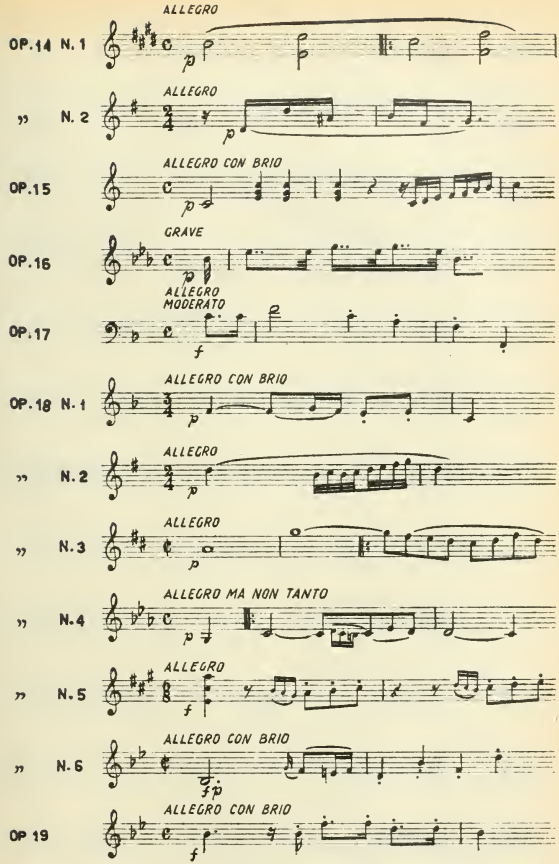
I pochi spunti iniziali che mancano sono quelli finora sfuggiti alle mie ricerche, e riguardano quasi esclusivamente composizioni trascurate dall'autore e qualche manoscritto incompleto.

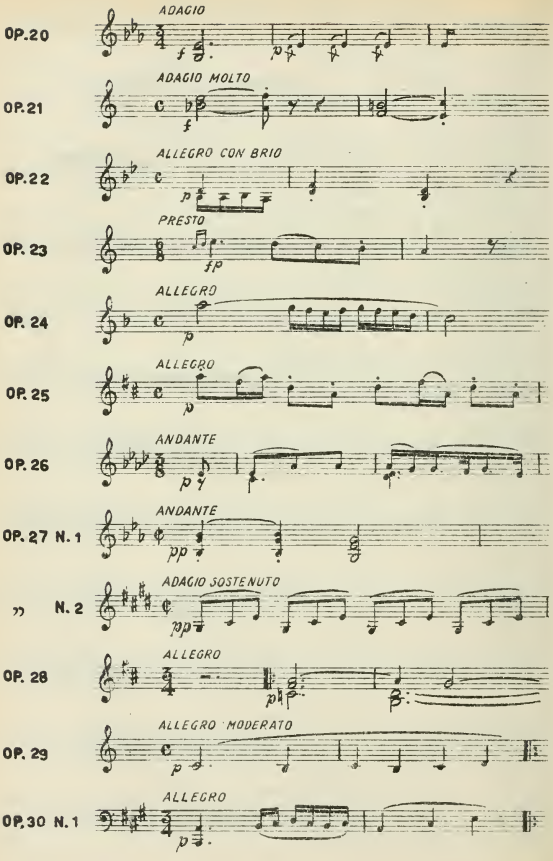
Comunque ho fiducia di poter trovare in avvenire anche queste ... briciole beethoveniane, affinchè siano accolte, in una futura edizione, da questo Indice Tematico che già, per numero di citazioni ed ordine di elencazione, supera quelli preesistenti.

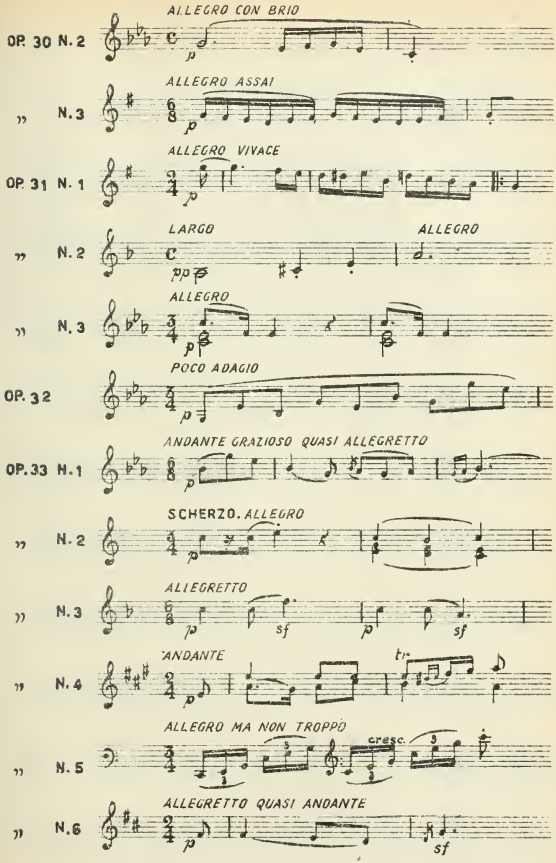
Arturo Siciliano.

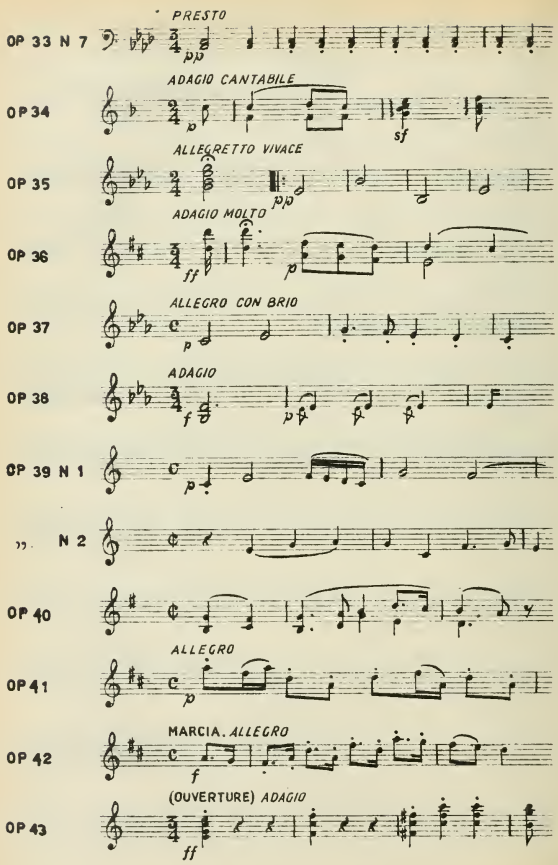

OP. 1 N° 1
ALLEGRO
f
p
" N° 2
ADAGIO
f
p
" N° 3
ALLEGRO CON BRIO
p
OP. 2 N° 1
ALLEGRO
p
" N° 2
ALLEGRO VIVACE
p
" N° 3
ALLEGRO CON BRIO
p
OP. 3
ALLEGRO CON BRIO
f
OP. 4
ALLEGRO CON BRIO
f
OP. 5 N. 1
ADAGIO SOSTENUTO
p
" N. 2
ADAGIO SOSTEN
ED ESPRESSIVO
fp
OP. 6
ALLEGRO MOLTO
f
OP. 7
ALLEGRO MOLTO CON BRIO
p


OP. 8
MARCIA. ALLEGRO
f
OP. 9 N. 1
ADAGIO
ff
" N. 2
ALLEGRETTO
pp
" N. 3
ALLEGRO CON SPIRITO
p
cresc.
OP. 10 N. 1
ALLEGRO MOLTO E CON BRIO
f
" N. 2
ALLEGRO
p
3
" N. 3
PRESTO
p
OP. 11
ALLEGRO CON BRIO
f
OP. 12 N. 1
ALLEGRO CON BRIO
f
" N. 2
ALLEGRO VIVACE
p
" N. 3
ALLEGRO CON SPIRITO
fp
3
OP. 13
GRAVE
f
p

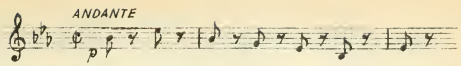

OP. 14 N. 1
ALLEGRO
p
„ N. 2
ALLEGRO
p
OP. 15
ALLEGRO CON BRIO
p
OP. 16
GRAVE
p
ALLEGRO
MODERATO
OP. 17
f
OP. 18 N. 1
ALLEGRO CON BRIO
p
„ N. 2
ALLEGRO
p
„ N. 3
ALLEGRO
p
„ N. 4
ALLEGRO MA NON TANTO
p
„ N. 5
ALLEGRO
f
„ N. 6
ALLEGRO CON BRIO
f p
OP 19
ALLEGRO CON BRIO
f


OP. 20
ADAGIO
OP. 21
ADAGIO MOLTO
OP. 22
ALLEGRO CON BRIO
OP. 23
PRESTO
OP. 24
ALLEGRO
OP. 25
ALLEGRO
OP. 26
ANDANTE
OP. 27 N. 1
ANDANTE
" N. 2
ADAGIO SOSTENUTO
OP. 28
ALLEGRO
OP. 29
ALLEGRO MODERATO
OP. 30 N. 1
ALLEGRO


OP. 30 N. 2
ALLEGRO CON BRIO
p
„ N. 3
ALLEGRO ASSAI
p
OP. 31 N. 1
ALLEGRO VIVACE
p
„ N. 2
LARGO
pp
ALLEGRO
„ N. 3
ALLEGRO
p
OP. 32
POCO ADAGIO
p
OP. 33 N. 1
ANDANTE GRAZIOSO QUASI ALLEGRETTO
p
„ N. 2
SCHERZO. ALLEGRO
p
„ N. 3
ALLEGRETTO
p
sf
p
sf
„ N. 4
ANDANTE
p
tr
„ N. 5
ALLEGRO MA NON TROPPO
cresc.
„ N. 6
ALLEGRETTO QUASI ANDANTE
p
sf

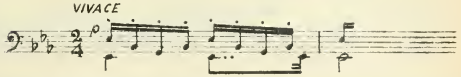

OP 33 N 7
PRESTO
pp
OP 34
ADAGIO CANTABILE
sf
OP 35
ALLEGRETTO VIVACE
pp
OP 36
ADAGIO MOLTO
ff
p
OP 37
ALLEGRO CON BRIO
p
OP 38
ADAGIO
f
p
OP 39 N 1
p
„ N 2
OP 40
OP 41
ALLEGRO
p
OP 42
MARCIA. ALLEGRO
f
OP 43
(OUVERTURE) ADAGIO
ff

OP. 44 ANDANTE

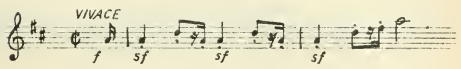


OP. 45 N. 1 ALLEGRO MA NON TROPPO

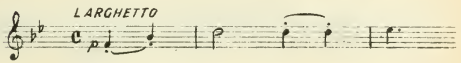
„ N. 2 VIVACE



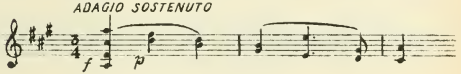
„ N. 3 VIVACE



OP. 46 LARGHETTO

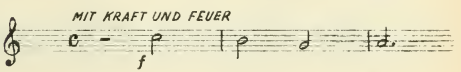


OP. 47 ADAGIO SOSTENUTO

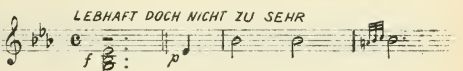


OP. 48 N. 1 FEIERLICH UND MIT ANDACHT

„ N. 2 MIT KRAFT UND FEUER

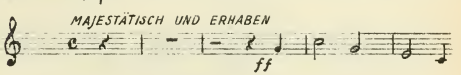


„ N. 3 LEBHAFT DOCH NICHT ZU SEHR

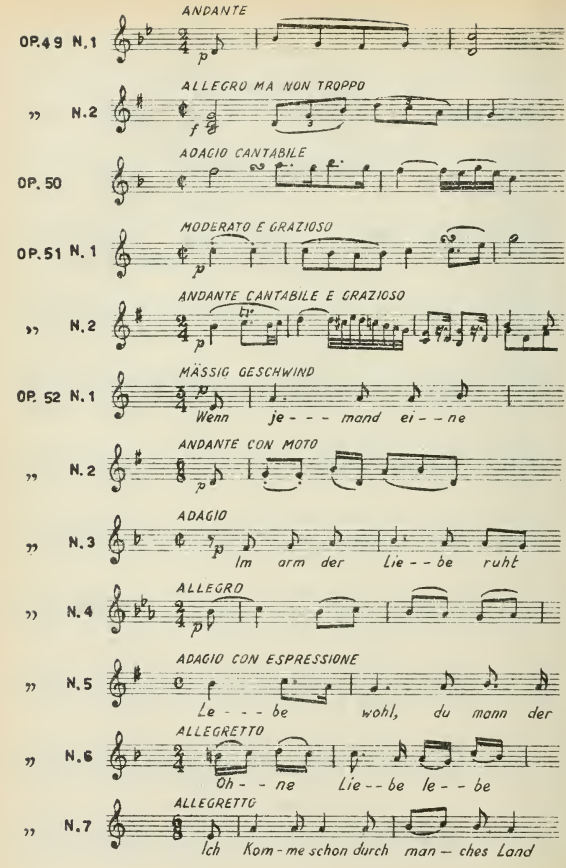


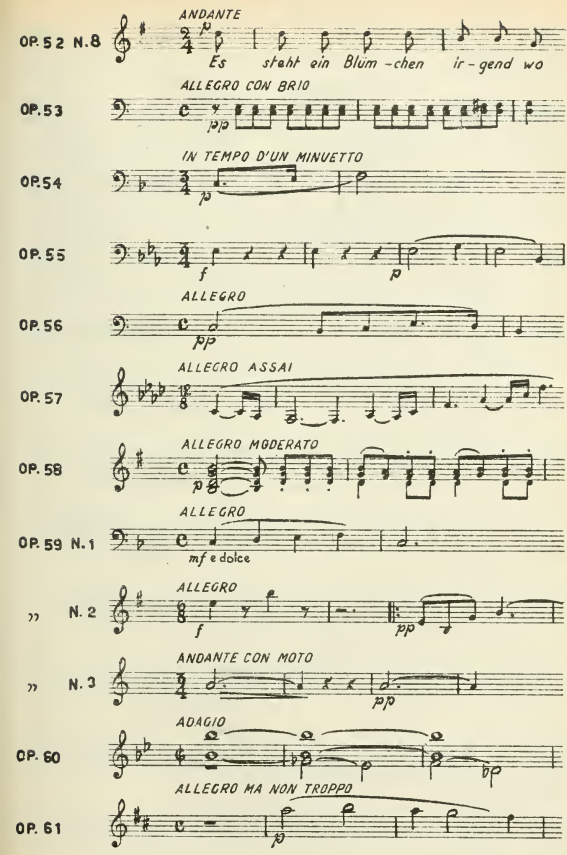
„ N. 4 MÄSSIG, EHER LANGSAM ALS GESCHWIND

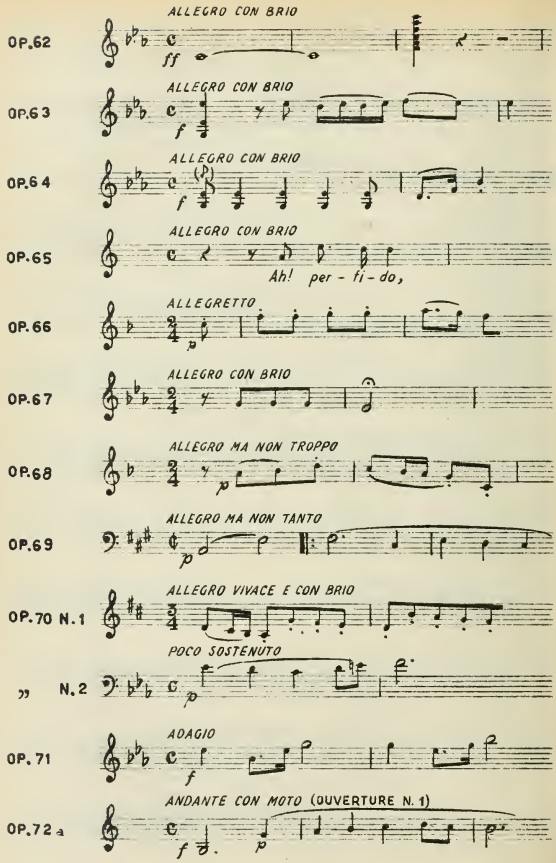
„ N. 5 MAJESTÄTISCH UND ERHABEN

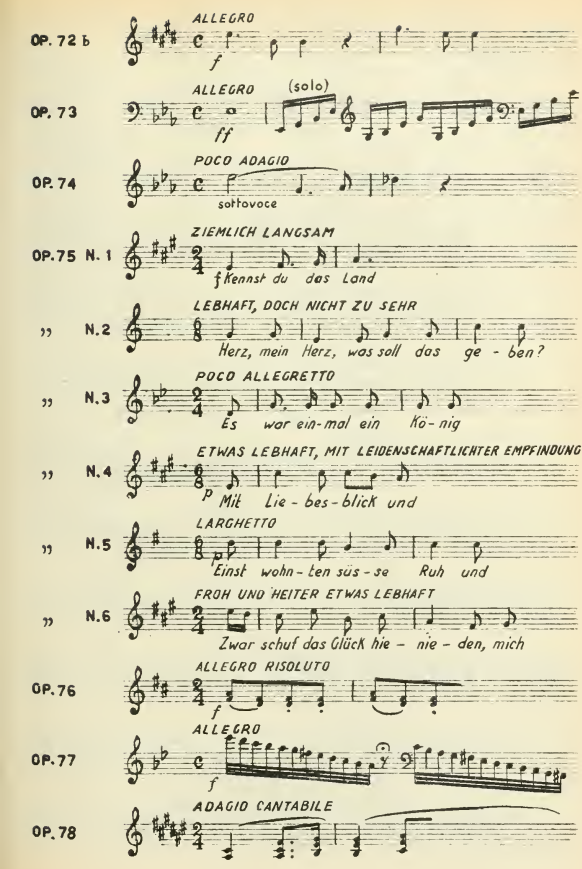


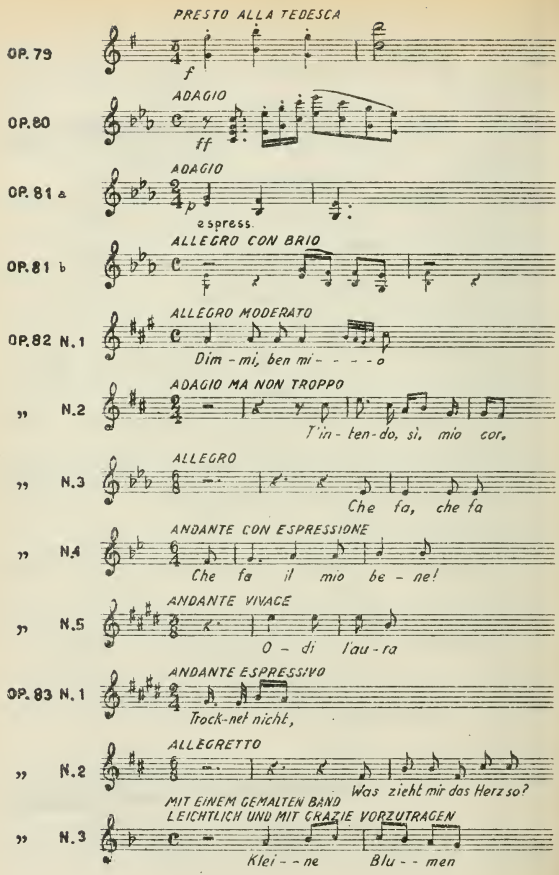
„ N. 6 ETWAS LANGSAM

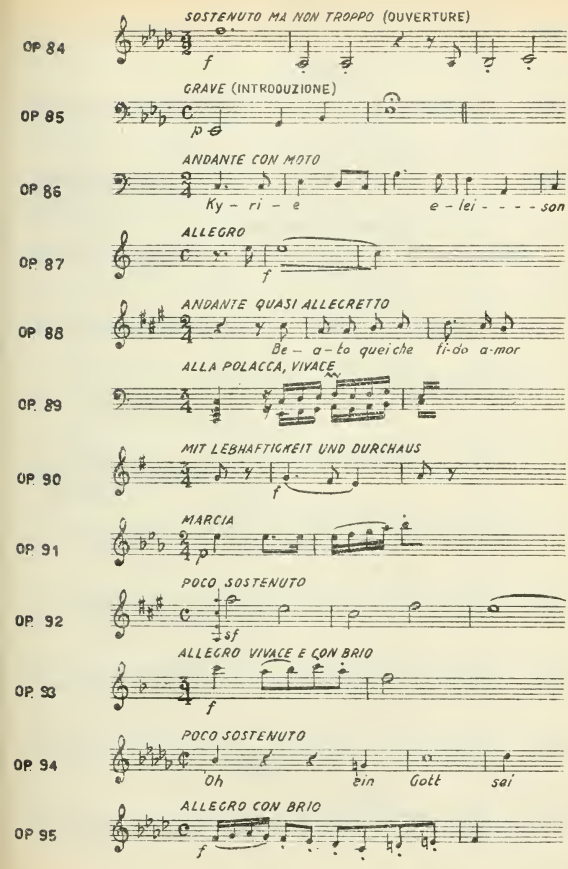

ANDANTE
OP. 49 N. 1
ALLEGRO MA NON TROPPO
„ N. 2
ADAGIO CANTABILE
OP. 50
MODERATO E GRAZIOSO
OP. 51 N. 1
ANDANTE CANTABILE E GRAZIOSO
„ N. 2
MÄSSIG GESCHWIND
OP. 52 N. 1
Wenn je - - - mand ei - - ne
ANDANTE CON MOTO
„ N. 2
ADAGIO
„ N. 3
Im arm der Lie - - be ruht
ALLEGRO
„ N. 4
ADAGIO CON ESPRESSIONE
„ N. 5
Le - - - be wohl, du mann der
ALLEGRETTO
„ N. 6
Oh - - ne Lie - - be le - - be
ALLEGRETTO
„ N. 7
Ich Kom - me schon durch man - ches Land

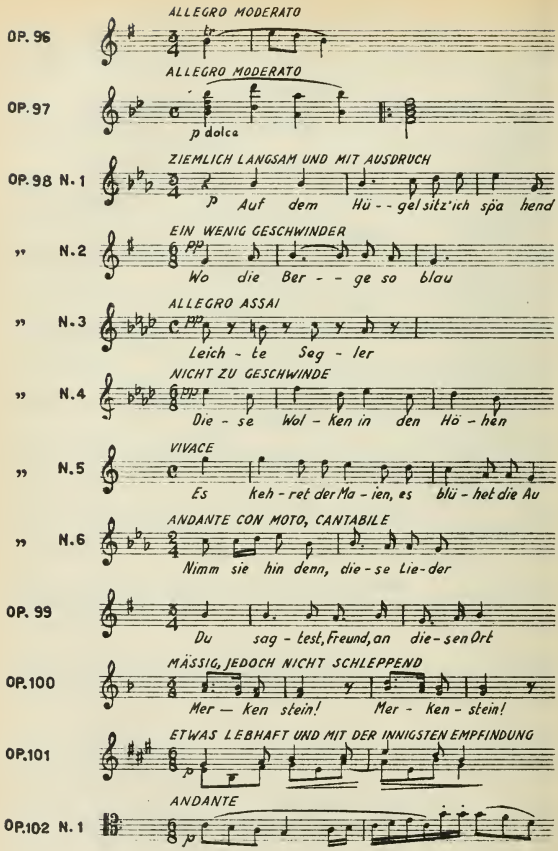

ANDANTE
OP. 52 N. 8
Es steht ein Blum-chen ir-gend wo
ALLEGRO CON BRIO
OP. 53
IN TEMPO D'UN MINUETTO
OP. 54
OP. 55
ALLEGRO
OP. 56
ALLEGRO ASSAI
OP. 57
ALLEGRO MODERATO
OP. 58
ALLEGRO
OP. 59 N. 1
mf e dolce
ALLEGRO
" N. 2
ANDANTE CON MOTO
" N. 3
ADAGIO
OP. 60
ALLEGRO MA NON TROPPO
OP. 61

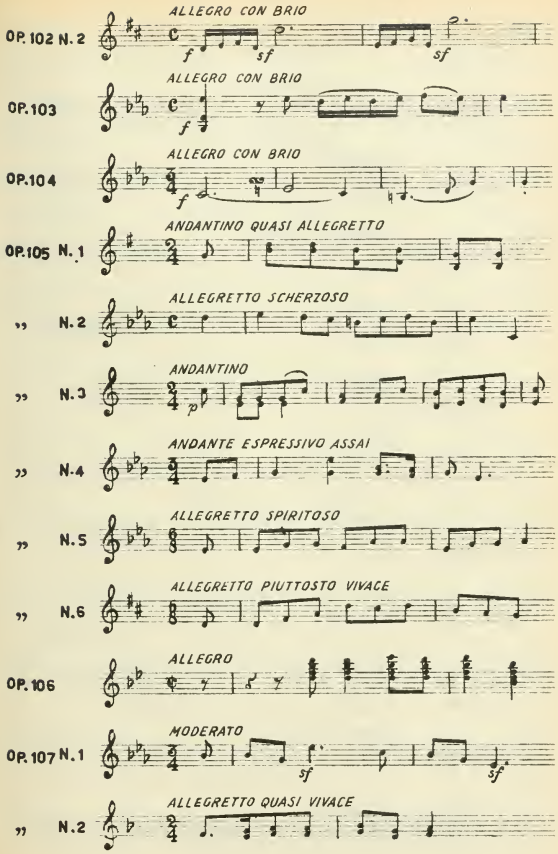

OP. 62
ALLEGRO CON BRIO
ff
OP. 63
ALLEGRO CON BRIO
f
OP. 64
ALLEGRO CON BRIO
f
OP. 65
ALLEGRO CON BRIO
Ah! per - fi - do,
OP. 66
ALLEGRETTO
p
OP. 67
ALLEGRO CON BRIO
OP. 68
ALLEGRO MA NON TROPPO
p
OP. 69
ALLEGRO MA NON TANTO
p
OP. 70 N. 1
ALLEGRO VIVACE E CON BRIO
„ N. 2
POCO SOSTENUTO
p
OP. 71
ADAGIO
f
OP. 72 a
ANDANTE CON MOTO (OUVERTURE N. 1)
f
p

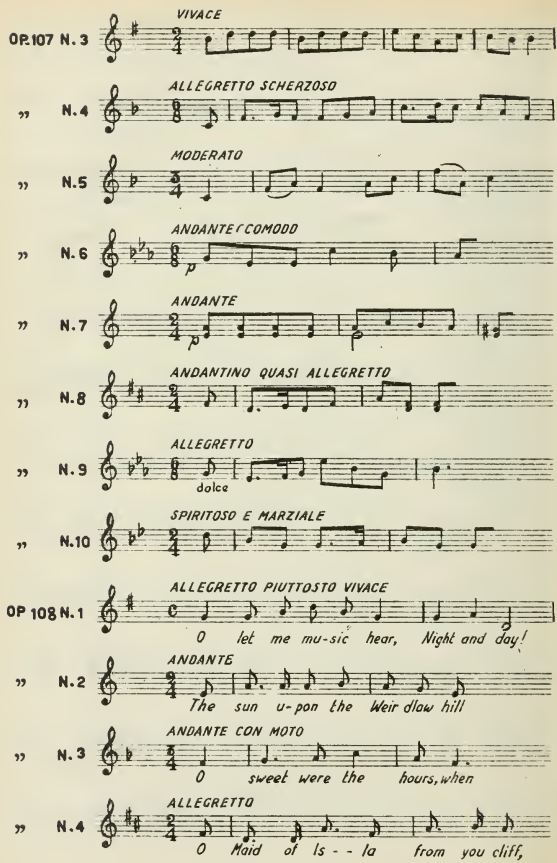

OP. 72 b
ALLEGRO
f
OP. 73
ALLEGRO
(solo)
ff
OP. 74
POCO ADAGIO
sottovoce
OP. 75 N. 1
ZIEMLICH LANGSAM
f Kennst du das Land
„ N. 2
LEBHAFT, DOCH NICHT ZU SEHR
Herz, mein Herz, was soll das ge - ben?
„ N. 3
POCO ALLEGRETTO
Es war ein-mal ein Kö-nig
„ N. 4
ETWAS LEBHAFT, MIT LEIDENSCHAFTLICHTER EMPFINDUNG
p Mit Lie - bes - blick und
„ N. 5
LARGHETTO
Einst wohn - ten süs - se Ruh und
„ N. 6
FROH UND HEITER ETWAS LEBHAFT
Zwar schuf das Glück hie - nie - den, mich
OP. 76
ALLEGRO RISOLUTO
f
OP. 77
ALLEGRO
f
OP. 78
ADAGIO CANTABILE

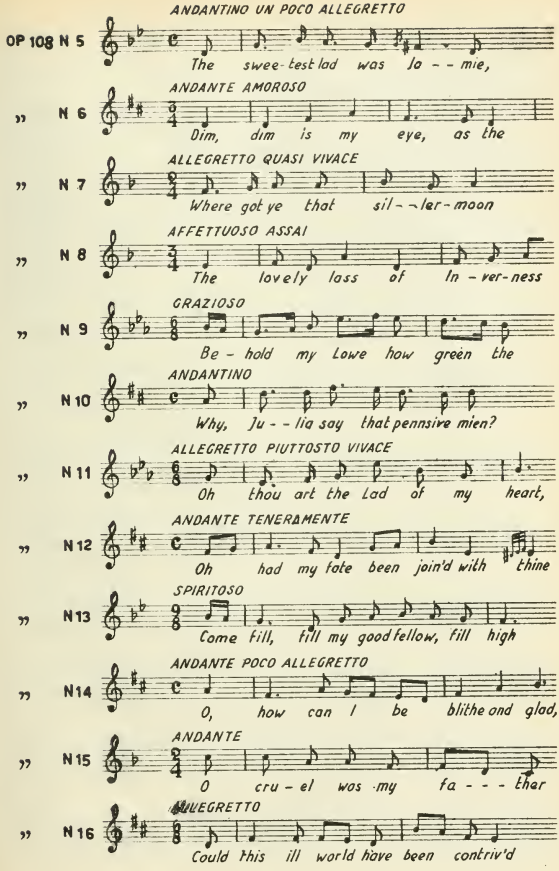

PRESTO ALLA TEDESCA
OP. 79
f
ADAGIO
OP. 80
ff
ADAGIO
OP. 81 a
p
espress.
ALLEGRO CON BRIO
OP. 81 b
ALLEGRO MODERATO
OP. 82 N. 1
Dim - mi, ben mi - - - - o
ADAGIO MA NON TROPPO
„ N. 2
T'in - ten - do, sì, mio cor.
ALLEGRO
„ N. 3
Che fa, che fa
ANDANTE CON ESPRESSIONE
„ N. 4
Che fa il mio be - ne!
ANDANTE VIVACE
„ N. 5
O - di l'au - ra
ANDANTE ESPRESSIVO
OP. 83 N. 1
Trock-net nicht,
ALLEGRETTO
„ N. 2
Was zieht mir das Herz so?
MIT EINEM GEMALTEN BAND
LEICHTLICH UND MIT GRAZIE VORZUTRAGEN
„ N. 3
Klei - - ne Blu - - men

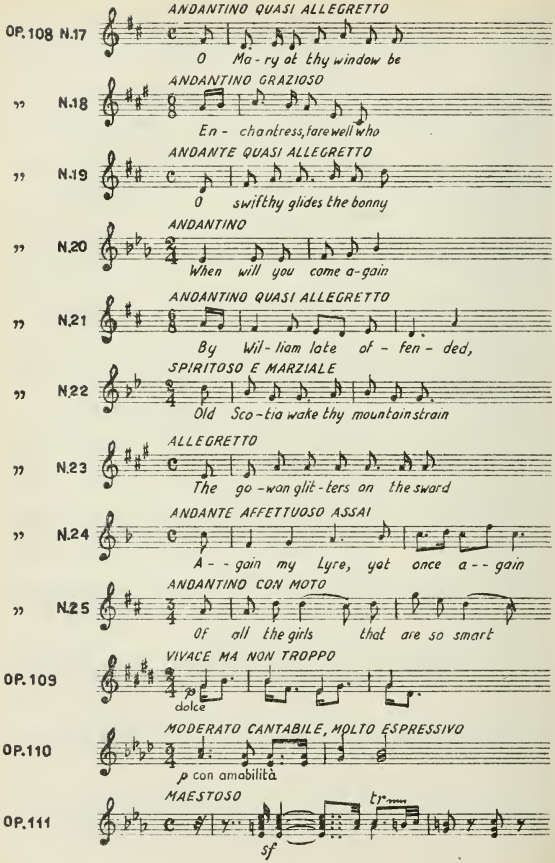

OP 84
SOSTENUTO MA NON TROPPO (OUVERTURE)
f
OP 85
GRAVE (INTRODUZIONE)
p
OP 86
ANDANTE CON MOTO
Ky – ri – e
e – lei – – – – son
OP 87
ALLEGRO
f
OP 88
ANDANTE QUASI ALLECRETTO
Be – a – to queiche fi-do a-mor
OP 89
ALLA POLACCA, VIVACE
OP 90
MIT LEBHAFTIGKEIT UND DURCHAUS
f
OP 91
MARCIA
p
OP 92
POCO SOSTENUTO
sf
OP 93
ALLEGRO VIVACE E CON BRIO
f
OP 94
POCO SOSTENUTO
Oh ein Gott sai
OP 95
ALLEGRO CON BRIO
f

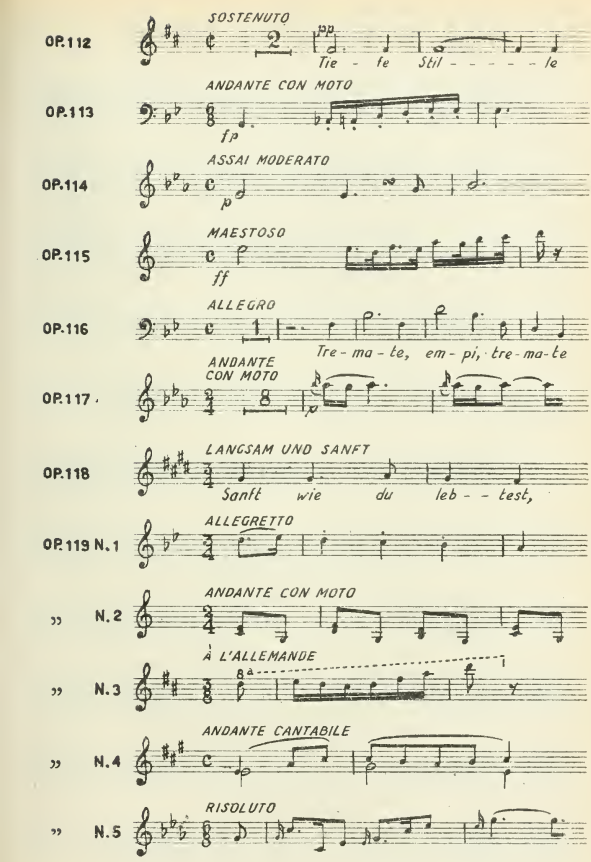

OP. 96
ALLEGRO MODERATO
OP. 97
ALLEGRO MODERATO
p dolca
OP. 98 N. 1
ZIEMLICH LANGSAM UND MIT AUSDRUCH
p Auf dem Hü - - gel sitz' ich spä hend
„ N. 2
EIN WENIG GESCHWINDER
pp Wo die Ber - - ge so blau
„ N. 3
ALLEGRO ASSAI
pp Leich - te Seg - ler
„ N. 4
NICHT ZU GESCHWINDE
pp Die - se Wol - ken in den Hö - hen
„ N. 5
VIVACE
Es keh - ret der Ma - ien, es blü - het die Au
„ N. 6
ANDANTE CON MOTO, CANTABILE
Nimm sie hin denn, die - se Lie - der
OP. 99
Du sag - test, Freund, an die - sen Ort
OP. 100
MÄSSIG, JEDOCH NICHT SCHLEPPEND
Mer — ken stein! Mer - ken - stein!
OP. 101
ETWAS LEBHAFT UND MIT DER INNIGSTEN EMPFINDUNG
p
OP. 102 N. 1
ANDANTE
p

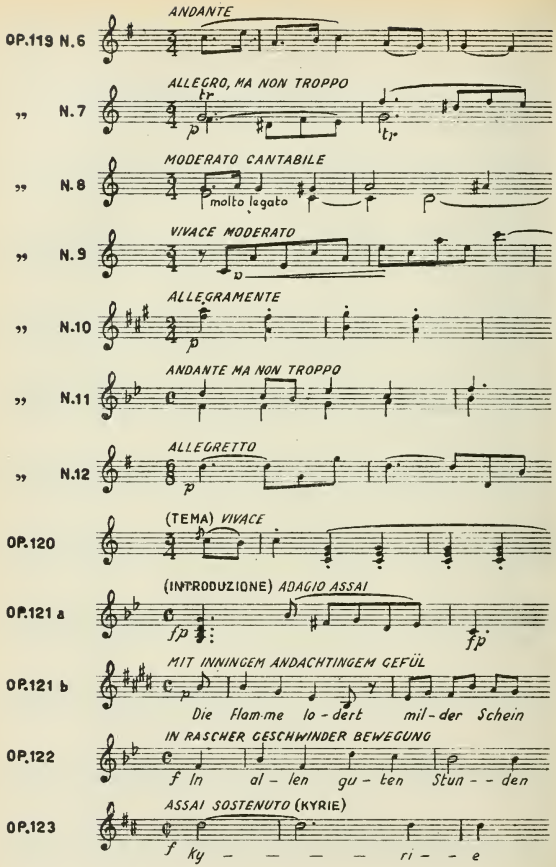

OP. 102 N. 2
ALLEGRO CON BRIO
OP. 103
ALLEGRO CON BRIO
OP. 104
ALLEGRO CON BRIO
OP. 105 N. 1
ANDANTINO QUASI ALLEGRETTO
„ N. 2
ALLEGRETTO SCHERZOSO
„ N. 3
ANDANTINO
„ N. 4
ANDANTE ESPRESSIVO ASSAI
„ N. 5
ALLEGRETTO SPIRITOSO
„ N. 6
ALLEGRETTO PIUTTOSTO VIVACE
OP. 106
ALLEGRO
OP. 107 N. 1
MODERATO
„ N. 2
ALLEGRETTO QUASI VIVACE

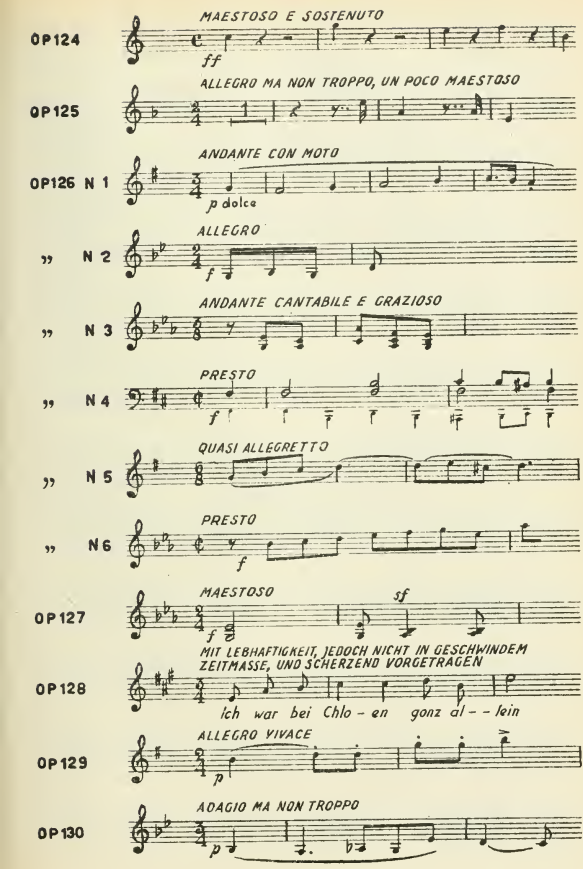

Op. 107 N. 3
VIVACE
„ N. 4
ALLEGRETTO SCHERZOSO
„ N. 5
MODERATO
„ N. 6
ANDANTE COMODO
p
„ N. 7
ANDANTE
p
„ N. 8
ANDANTINO QUASI ALLEGRETTO
„ N. 9
ALLEGRETTO
dolce
„ N. 10
SPIRITOSO E MARZIALE
Op 108 N. 1
ALLEGRETTO PIUTTOSTO VIVACE
O let me mu-sic hear, Night and day!
„ N. 2
ANDANTE
The sun u-pon the Weir dlaw hill
„ N. 3
ANDANTE CON MOTO
O sweet were the hours, when
„ N. 4
ALLEGRETTO
O Maid of Is - - la from you cliff,


OP 108 N 5
ANDANTINO UN POCO ALLEGRETTO
The swee-test lad was Ja - - mie,
" N 6
ANDANTE AMOROSO
Dim, dim is my eye, as the
" N 7
ALLEGRETTO QUASI VIVACE
Where got ye that sil-¬ler-moon
" N 8
AFFETTUOSO ASSAI
The lovely lass of In-ver-ness
" N 9
GRAZIOSO
Be-hold my Lowe how green the
" N 10
ANDANTINO
Why, Ju - - lia say that pennsive mien?
" N 11
ALLEGRETTO PIUTTOSTO VIVACE
Oh thou art the Lad of my heart,
" N 12
ANDANTE TENERAMENTE
Oh had my fate been join'd with thine
" N 13
SPIRITOSO
Come fill, fill my good fellow, fill high
" N14
ANDANTE POCO ALLEGRETTO
O, how can I be blithe ond glad,
" N 15
ANDANTE
O cru-el was my fa - - - ther
" N 16
ALLEGRETTO
Could this ill world have been contriv'd


OP. 108 N.17
ANDANTINO QUASI ALLEGRETTO
O Ma-ry at thy window be
" N.18
ANDANTINO GRAZIOSO
En- chantress, farewell who
" N.19
ANDANTE QUASI ALLEGRETTO
O swiftly glides the bonny
" N.20
ANDANTINO
When will you come a-gain
" N.21
ANDANTINO QUASI ALLEGRETTO
By Wil-liam late of - fen - ded,
" N.22
SPIRITOSO E MARZIALE
Old Sco-tia wake thy mountain strain
" N.23
ALLEGRETTO
The go-wan glit-ters on the sward
" N.24
ANDANTE AFFETTUOSO ASSAI
A - - gain my Lyre, yet once a - - gain
" N.25
ANDANTINO CON MOTO
Of all the girls that are so smart
OP. 109
VIVACE MA NON TROPPO
p dolce
OP. 110
MODERATO CANTABILE, MOLTO ESPRESSIVO
p con amabilità
OP. 111
MAESTOSO
tr
sf


OP. 112
SOSTENUTO
pp
Tie - fe Stil - - - - - le
OP. 113
ANDANTE CON MOTO
fp
OP. 114
ASSAI MODERATO
p
OP. 115
MAESTOSO
ff
OP. 116
ALLEGRO
Tre - ma - te, em - pi, tre - ma - te
OP. 117
ANDANTE CON MOTO
p
OP. 118
LANGSAM UND SANFT
Sanft wie du leb - - test,
OP. 119 N. 1
ALLEGRETTO
" N. 2
ANDANTE CON MOTO
" N. 3
A L'ALLEMANDE
" N. 4
ANDANTE CANTABILE
" N. 5
RISOLUTO


ANDANTE
OP.119 N.6
ALLEGRO, MA NON TROPPO
,, N.7
MODERATO CANTABILE
molto legato
,, N.8
VIVACE MODERATO
,, N.9
ALLEGRAMENTE
,, N.10
ANDANTE MA NON TROPPO
,, N.11
ALLEGRETTO
,, N.12
(TEMA) VIVACE
OP.120
(INTRODUZIONE) ADAGIO ASSAI
OP.121 a
MIT INNIGEM ANDACHTINGEM GEFÜL
OP.121 b
Die Flam me lo - dert mil - der Schein
IN RASCHER GESCHWINDER BEWEGUNG
OP.122
In al - len gu - ten Stun - - den
ASSAI SOSTENUTO (KYRIE)
OP.123
Ky - - - - ri - - e


OP124
MAESTOSO E SOSTENUTO
ff
OP125
ALLEGRO MA NON TROPPO, UN POCO MAESTOSO
OP126 N 1
ANDANTE CON MOTO
p dolce
„ N 2
ALLEGRO
f
„ N 3
ANDANTE CANTABILE E GRAZIOSO
„ N 4
PRESTO
f
„ N 5
QUASI ALLEGRETTO
„ N 6
PRESTO
f
OP127
MAESTOSO
sf
f
OP128
MIT LEBHAFTIGKEIT, JEDOCH NICHT IN GESCHWINDEM ZEITMASSE, UND SCHERZEND VORGETRAGEN
Ich war bei Chlo – en gonz al – – lein
OP129
ALLEGRO VIVACE
p
OP130
ADAGIO MA NON TROPPO
p

OP. 131 ADAGIO MA NON TROPPO

OP. 132 ASSAI SOSTENUTO

OP. 133 ALLEGRO

OP. 134 VEDI OP. 133

OP. 135 ALLEGRETTO

OP. 136 ALLEGRO MA NON TANTO

OP. 137 ALLEGRETTO

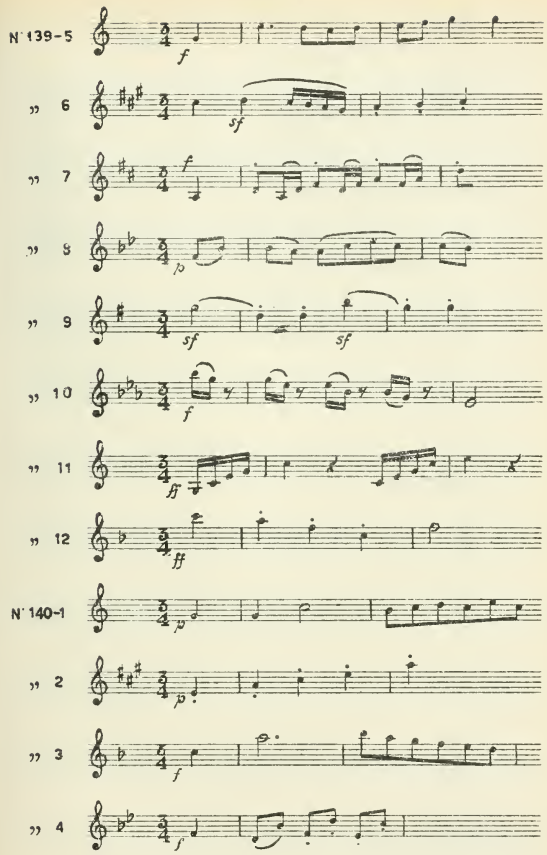
OP. 138 ANDANTE CON MOTO

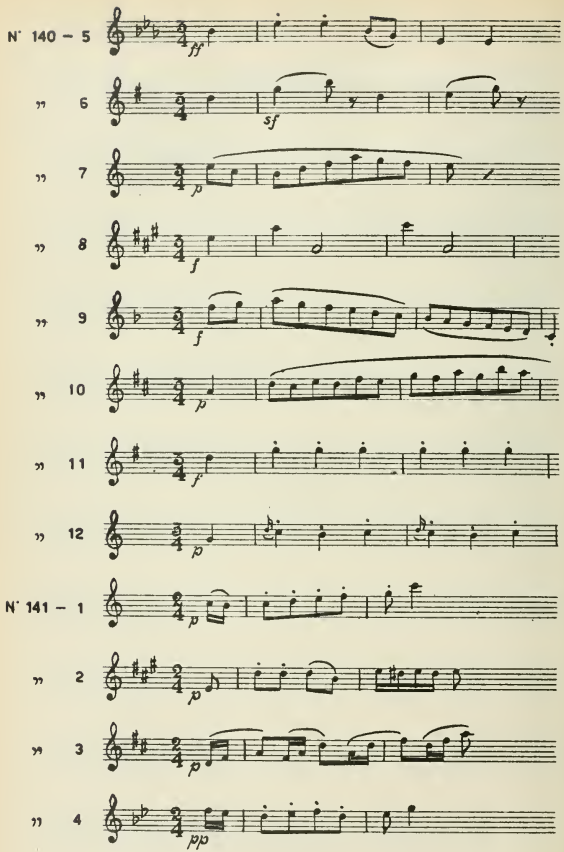
N° 139 – 1

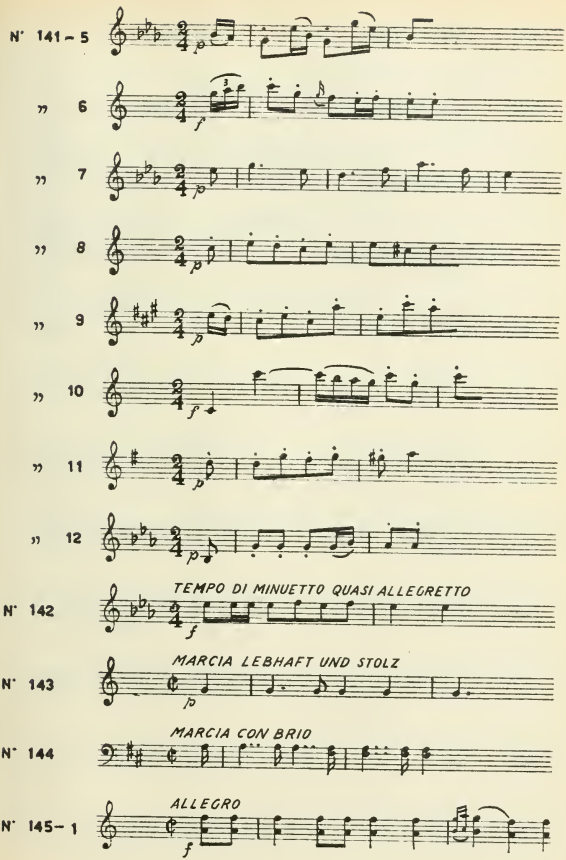
" 2

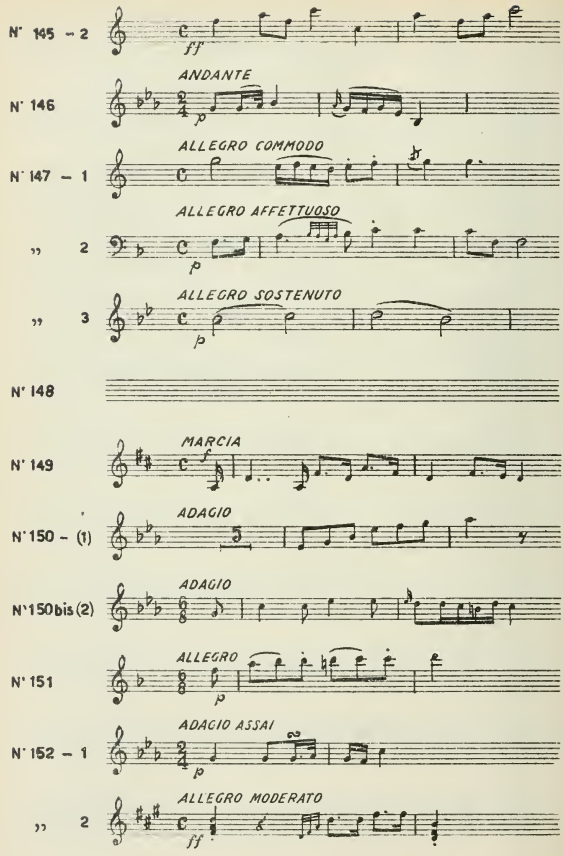
" 3

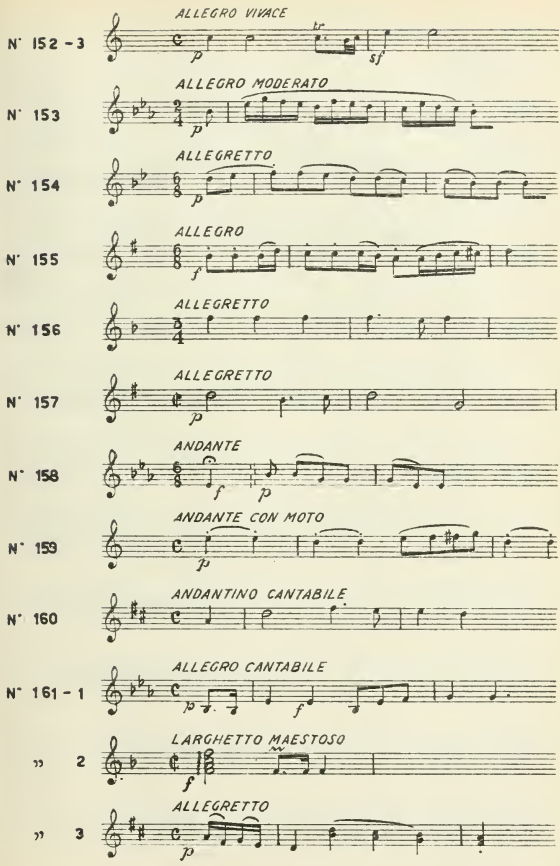
" 4

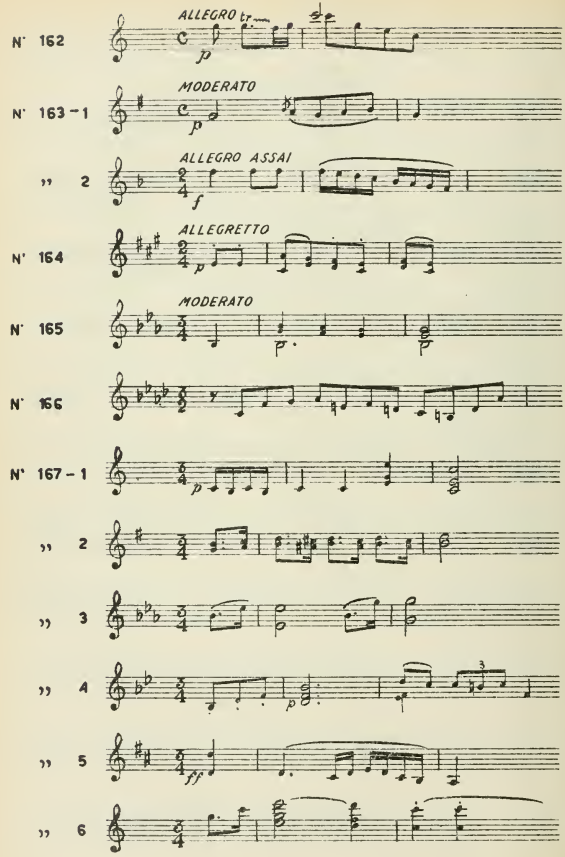

N° 139-5
" 6
" 7
" 8
" 9
" 10
" 11
" 12
N° 140-1
" 2
" 3
" 4

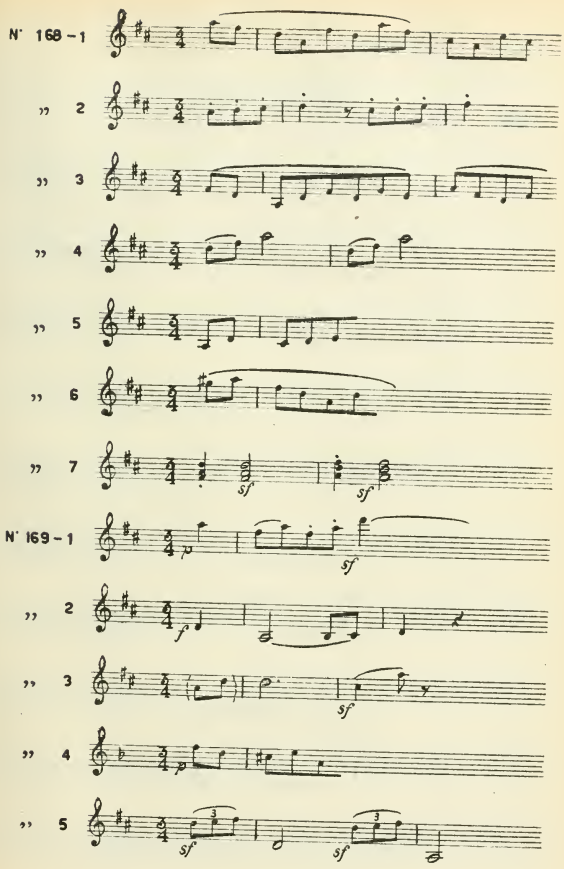

N° 140 — 5
" 6
" 7
" 8
" 9
" 10
" 11
" 12
N° 141 — 1
" 2
" 3
" 4

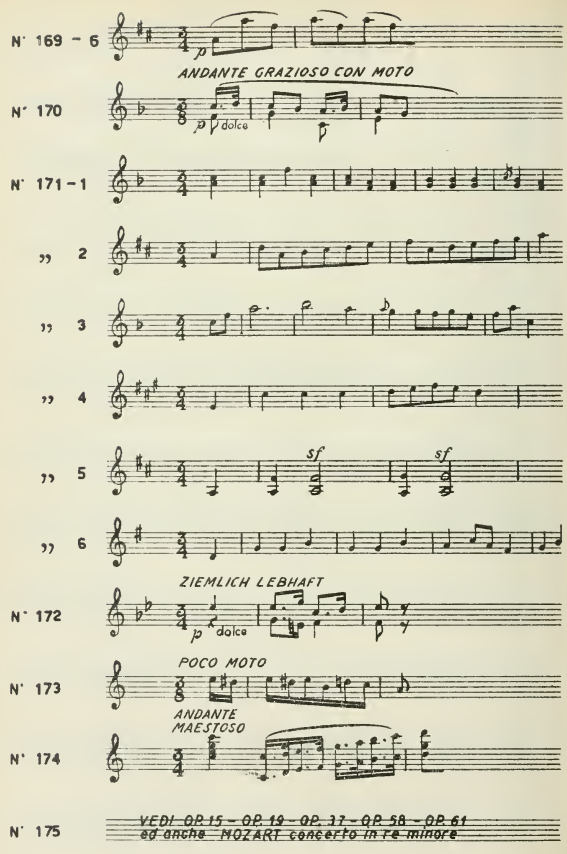

N° 141 – 5
p
„ 6
f
„ 7
p
„ 8
p
„ 9
p
„ 10
f
„ 11
p
„ 12
p
N° 142
TEMPO DI MINUETTO QUASI ALLEGRETTO
f
N° 143
MARCIA LEBHAFT UND STOLZ
fp
N° 144
MARCIA CON BRIO
N° 145 – 1
ALLEGRO
f

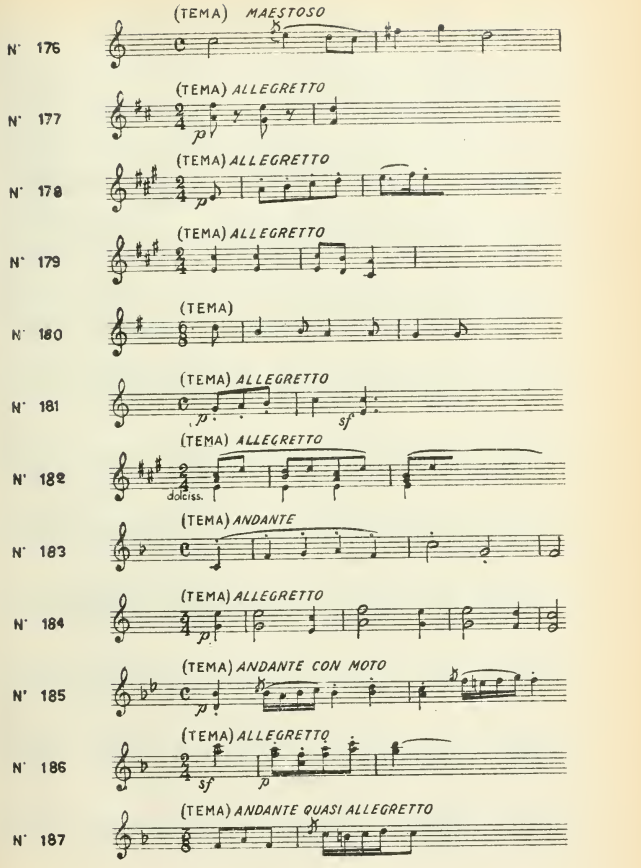

N° 145 – 2
ff
ANDANTE
N° 146
p
ALLEGRO COMMODO
N° 147 – 1
ALLEGRO AFFETTUOSO
„ 2
p
ALLEGRO SOSTENUTO
„ 3
p
N° 148
MARCIA
N° 149
f
ADAGIO
N° 150 – (1)
5
ADAGIO
N° 150 bis (2)
ALLEGRO
N° 151
p
ADAGIO ASSAI
N° 152 – 1
p
ALLEGRO MODERATO
„ 2
ff

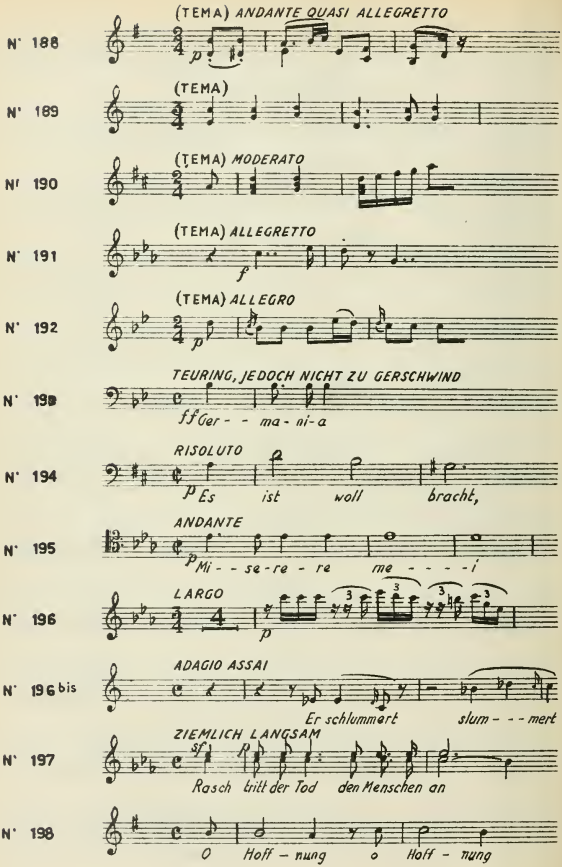

N° 152 - 3
ALLEGRO VIVACE
tr
p
sf
N° 153
ALLEGRO MODERATO
p
N° 154
ALLEGRETTO
p
N° 155
ALLEGRO
f
N° 156
ALLEGRETTO
N° 157
ALLEGRETTO
p
N° 158
ANDANTE
f
p
N° 159
ANDANTE CON MOTO
p
N° 160
ANDANTINO CANTABILE
N° 161 - 1
ALLEGRO CANTABILE
p
f
" 2
LARGHETTO MAESTOSO
f
" 3
ALLEGRETTO
p


N° 162
ALLEGRO
tr
p
N° 163 – 1
MODERATO
p
„ 2
ALLEGRO ASSAI
f
N° 164
ALLEGRETTO
p
N° 165
MODERATO
p
p
N° 166
N° 167 – 1
p
„ 2
„ 3
„ 4
p
„ 5
ff
„ 6


N° 168 – 1
,, 2
,, 3
,, 4
,, 5
,, 6
,, 7
sf
sf
N° 169 – 1
p
sf
,, 2
f
,, 3
sf
,, 4
p
,, 5
3
sf
3
sf

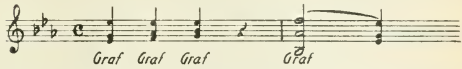

N° 169 – 6
p
ANDANTE GRAZIOSO CON MOTO
N° 170
p dolce
N° 171 – 1
,, 2
,, 3
,, 4
,, 5
sf
sf
,, 6
ZIEMLICH LEBHAFT
N° 172
p dolce
POCO MOTO
N° 173
ANDANTE MAESTOSO
N° 174
N° 175
VEDI OP 15 – OP 19 – OP 37 – OP 58 – OP 61
ed anche MOZART concerto in re minore


N° 176
(TEMA) MAESTOSO
N° 177
(TEMA) ALLEGRETTO
N° 178
(TEMA) ALLEGRETTO
N° 179
(TEMA) ALLEGRETTO
N° 180
(TEMA)
N° 181
(TEMA) ALLEGRETTO
N° 182
(TEMA) ALLEGRETTO
dolciss.
N° 183
(TEMA) ANDANTE
N° 184
(TEMA) ALLEGRETTO
N° 185
(TEMA) ANDANTE CON MOTO
N° 186
(TEMA) ALLEGRETTO
N° 187
(TEMA) ANDANTE QUASI ALLEGRETTO


N° 188
(TEMA) ANDANTE QUASI ALLEGRETTO
p
N° 189
(TEMA)
N° 190
(TEMA) MODERATO
N° 191
(TEMA) ALLEGRETTO
f
N° 192
(TEMA) ALLEGRO
p
N° 193
TEURING, JEDOCH NICHT ZU GERSCHWIND
ff Ger - - ma - ni - a
N° 194
RISOLUTO
p Es ist woll bracht,
N° 195
ANDANTE
p Mi - - se - re - re me - - - - i
N° 196
LARGO
p
N° 196 bis
ADAGIO ASSAI
Er schlummert slum - - - mert
N° 197
ZIEMLICH LANGSAM
sf
Rasch tritt der Tod den Menschen an
N° 198
O Hoff - nung o Hoff - nung

N° 199

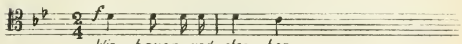
N° 200



N° 201

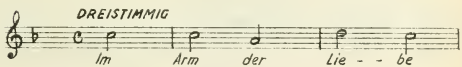
VEDI N° 272 - 1

N° 202

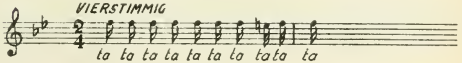


N° 203

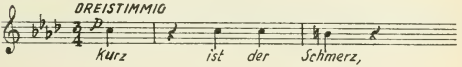
N° 204



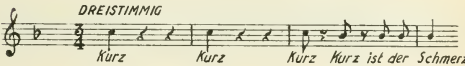
N° 205



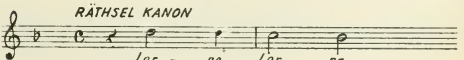
N° 206



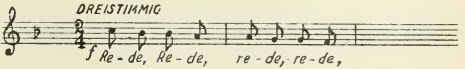
N° 207



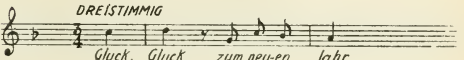
N° 208



N° 209



N° 210

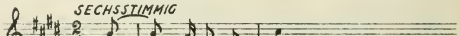


N° 211 VIERSTIMMIG

N° 212 ZWEISTIMMIG

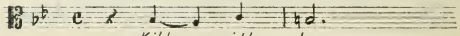
N° 213 DREISTIMMIG

N° 214 SECHSSTIMMIG



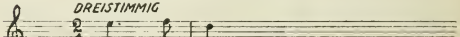
N° 215 VIERSTIMMIG

N° 216 DREISTIMMIG



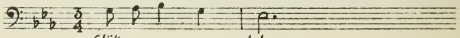
N° 217 DREISTIMMIG

N° 218 DREISTIMMIG

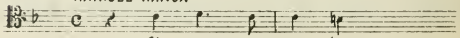


N° 219 DREISTIMMIG

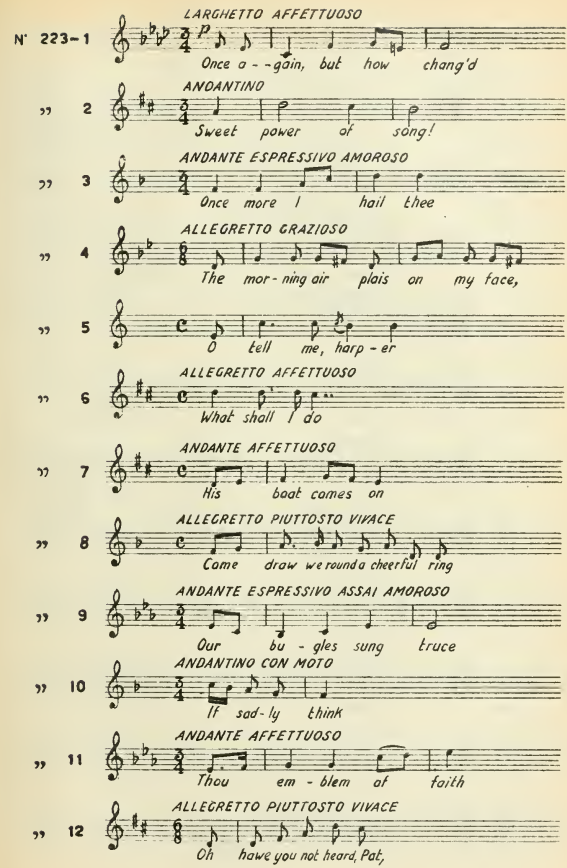
N° 220 VIERSTIMMIG. FREI

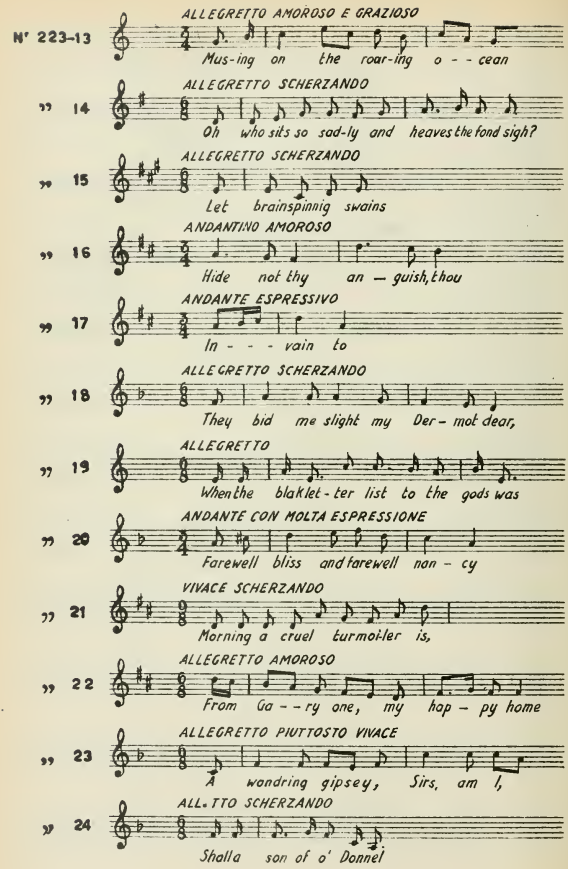


N° 221 RATHSEL-KANON

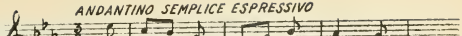


N° 222

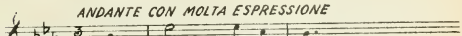

N° 223–1
LARGHETTO AFFETTUOSO
p
Once a - - gain, but how chang'd
" 2
ANDANTINO
Sweet power of song!
" 3
ANDANTE ESPRESSIVO AMOROSO
Once more I hail thee
" 4
ALLEGRETTO GRAZIOSO
The mor - ning air plais on my face,
" 5
O tell me, harp - er
" 6
ALLEGRETTO AFFETTUOSO
What shall I do
" 7
ANDANTE AFFETTUOSO
his boat comes on
" 8
ALLEGRETTO PIUTTOSTO VIVACE
Come draw we round a cheerful ring
" 9
ANDANTE ESPRESSIVO ASSAI AMOROSO
Our bu - gles sung truce
" 10
ANDANTINO CON MOTO
If sad - ly think
" 11
ANDANTE AFFETTUOSO
Thou em - blem of faith
" 12
ALLEGRETTO PIUTTOSTO VIVACE
Oh hawe you not heard, Pat,


N° 223-13
ALLEGRETTO AMOROSO E GRAZIOSO
Mus-ing on the roar-ing o - - cean
" 14
ALLEGRETTO SCHERZANDO
Oh who sits so sad-ly and heaves the fond sigh?
" 15
ALLEGRETTO SCHERZANDO
Let brainspinnig swains
" 16
ANDANTINO AMOROSO
Hide not thy an — guish, thou
" 17
ANDANTE ESPRESSIVO
In - - - vain to
" 18
ALLEGRETTO SCHERZANDO
They bid me slight my Der - mot dear,
" 19
ALLEGRETTO
When the blaklet - ter list to the gods was
" 20
ANDANTE CON MOLTA ESPRESSIONE
Farewell bliss and farewell nan - cy
" 21
VIVACE SCHERZANDO
Morning a cruel turmoi-ler is,
" 22
ALLEGRETTO AMOROSO
From Ga - - ry one, my hap - py home
" 23
ALLEGRETTO PIUTTOSTO VIVACE
A wondring gipsey, Sirs, am I,
" 24
ALLETTO SCHERZANDO
Shalla son of o' Donnel

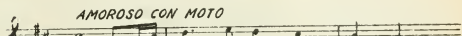
N° 223-25 ANDANTINO SEMPLICE ESPRESSIVO



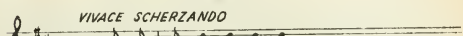
N° 224-1 ANDANTE CON MOLTA ESPRESSIONE



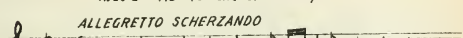
" 2 AMOROSO CON MOTO



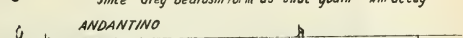
" 3 VIVACE SCHERZANDO



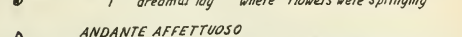
" 4 ALLEGRETTO SCHERZANDO



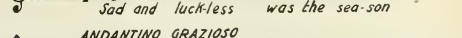
" 5 ANDANTINO



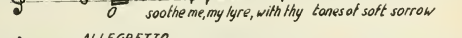
" 6 ANDANTE AFFETTUOSO



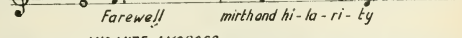
" 7 ANDANTINO GRAZIOSO



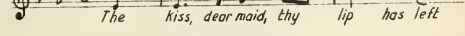
" 8 ALLEGRETTO



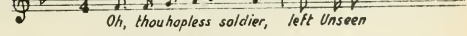
" 9 ANDANTE AMOROSO

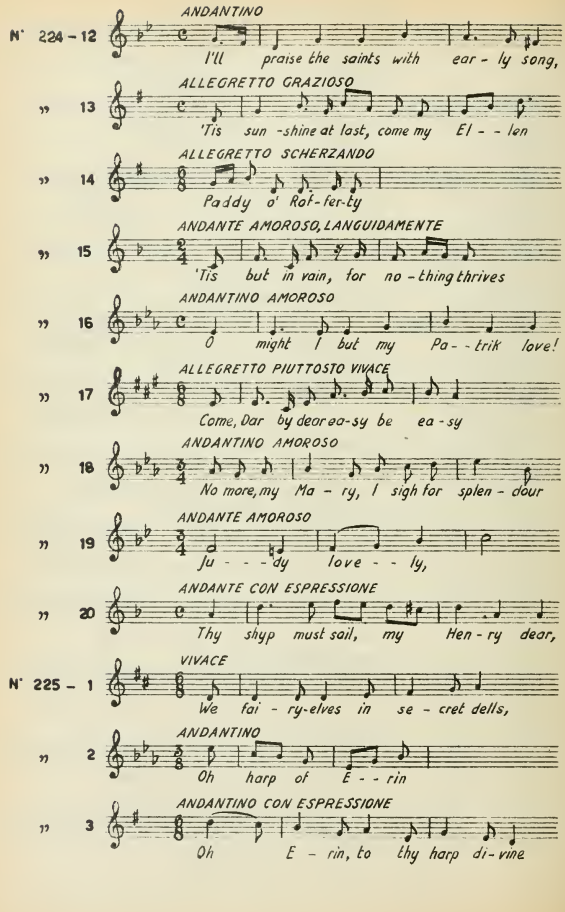


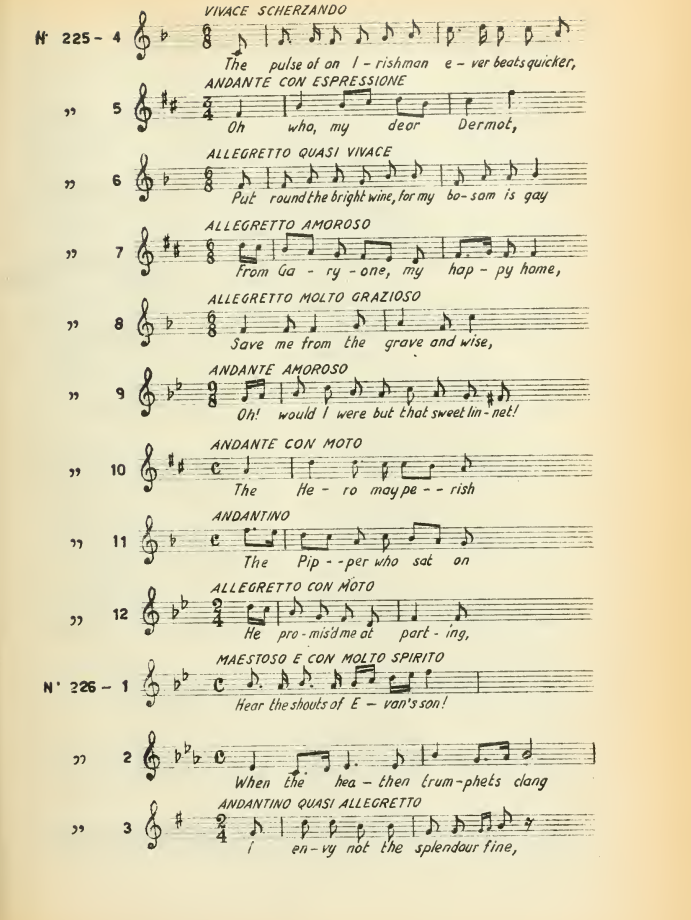
" 10 ANDANTE CON MOTO

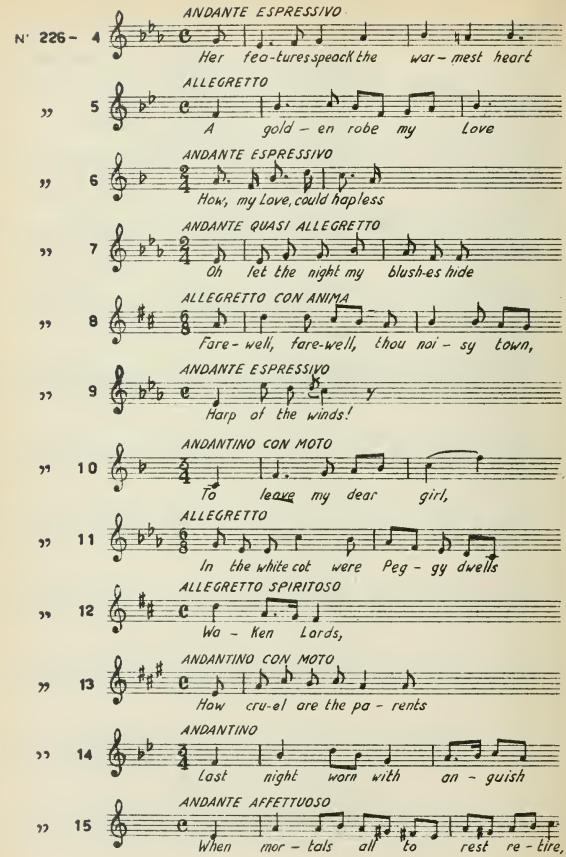


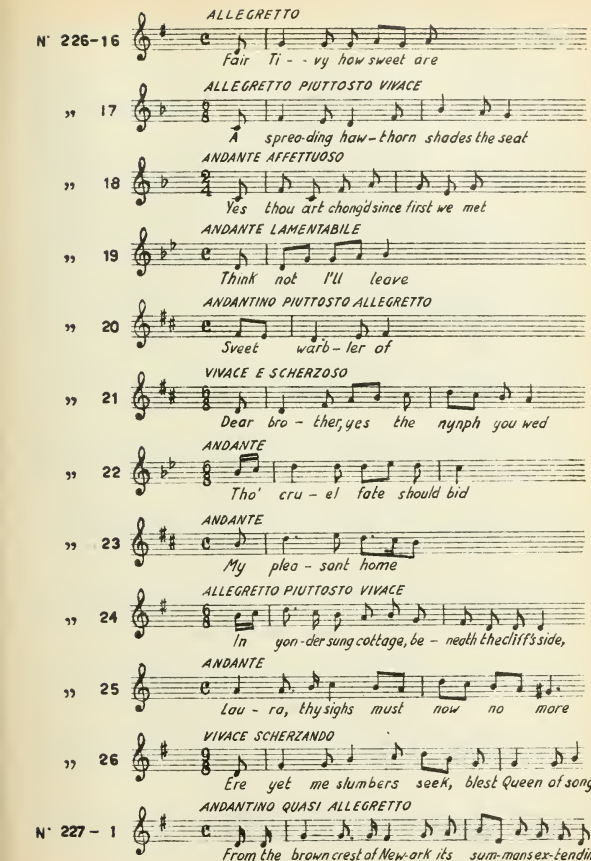
" 11 ANDANTINO AMOROSO

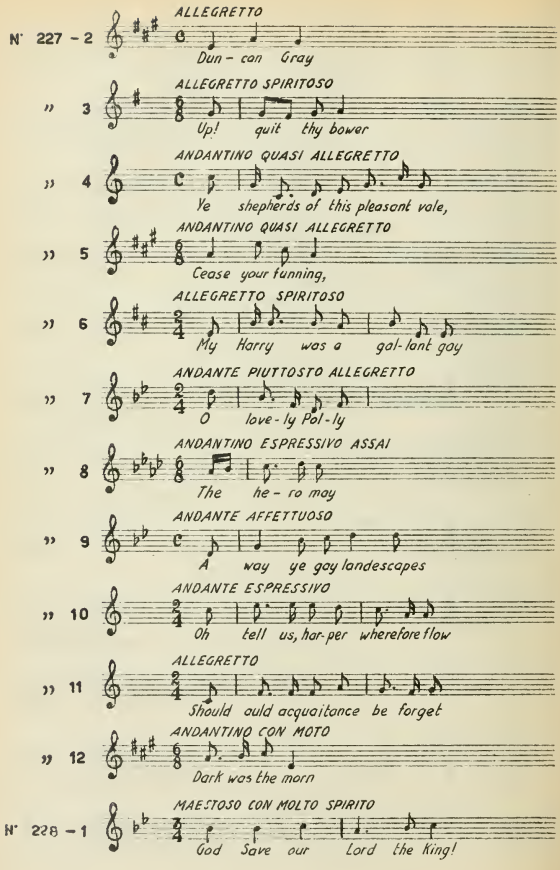


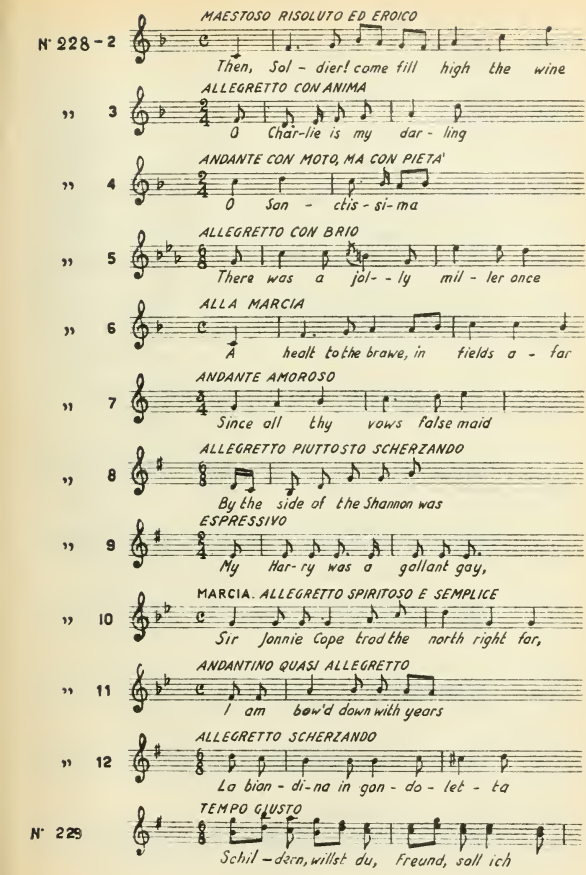

N° 224 – 12
ANDANTINO
I'll praise the saints with ear - ly song,
» 13
ALLEGRETTO GRAZIOSO
'Tis sun - shine at last, come my El - - len
» 14
ALLEGRETTO SCHERZANDO
Paddy o' Rof - fer - ty
» 15
ANDANTE AMOROSO, LANGUIDAMENTE
'Tis but in vain, for no - thing thrives
» 16
ANDANTINO AMOROSO
O might I but my Pa - - trik love!
» 17
ALLEGRETTO PIUTTOSTO VIVACE
Come, Dar by dear ea - sy be ea - sy
» 18
ANDANTINO AMOROSO
No more, my Ma - ry, I sigh for splen - dour
» 19
ANDANTE AMOROSO
ju - - - dy love - - ly,
» 20
ANDANTE CON ESPRESSIONE
Thy shyp must sail, my Hen - ry dear,
N° 225 – 1
VIVACE
We fai - ry - elves in se - cret dells,
» 2
ANDANTINO
Oh harp of E - - rin
» 3
ANDANTINO CON ESPRESSIONE
Oh E - rin, to thy harp di - vine

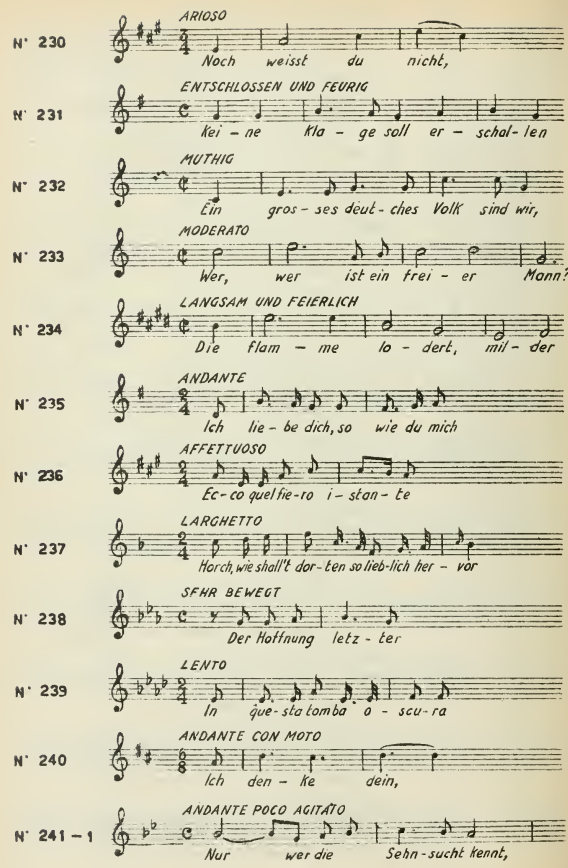

N° 225 – 4
VIVACE SCHERZANDO
The pulse of an I – rishman e – ver beats quicker,
" 5
ANDANTE CON ESPRESSIONE
Oh who, my deor Dermot,
" 6
ALLEGRETTO QUASI VIVACE
Put round the bright wine, for my bo – som is gay
" 7
ALLEGRETTO AMOROSO
From Ga – ry – one, my hap – py home,
" 8
ALLEGRETTO MOLTO GRAZIOSO
Save me from the grave and wise,
" 9
ANDANTE AMOROSO
Oh! would I were but that sweet lin – net!
" 10
ANDANTE CON MOTO
The He – ro may pe – – rish
" 11
ANDANTINO
The Pip – – per who sat on
" 12
ALLEGRETTO CON MOTO
He pro – mis'd me at part – ing,
N° 226 – 1
MAESTOSO E CON MOLTO SPIRITO
Hear the shouts of E – van's son!
" 2
When the hea – then trum – phets clang
" 3
ANDANTINO QUASI ALLEGRETTO
I en – vy not the splendour fine,

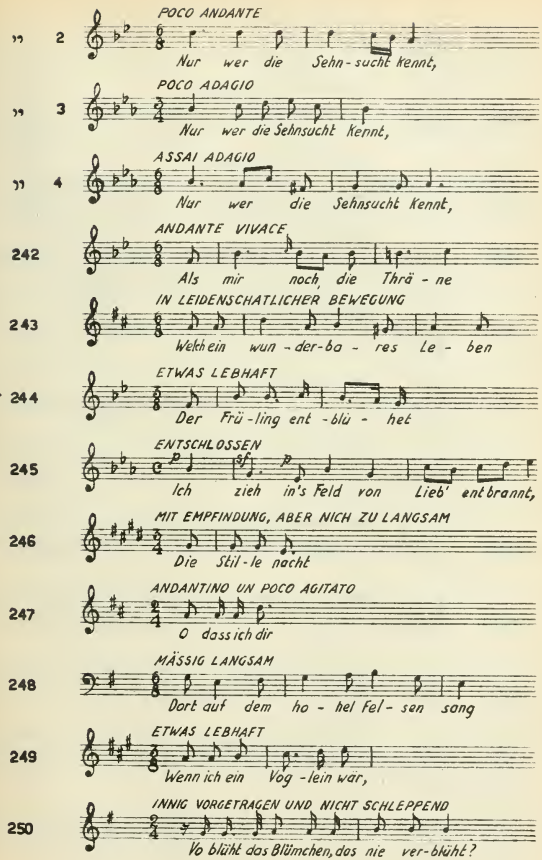

N° 226 – 4
ANDANTE ESPRESSIVO
Her fea-tures speack the war – mest heart
" 5
ALLEGRETTO
A gold – en robe my Love
" 6
ANDANTE ESPRESSIVO
How, my Love, could hapless
" 7
ANDANTE QUASI ALLEGRETTO
Oh let the night my blush-es hide
" 8
ALLEGRETTO CON ANIMA
Fare – well, fare-well, thou noi – sy town,
" 9
ANDANTE ESPRESSIVO
Harp of the winds!
" 10
ANDANTINO CON MOTO
To leave my dear girl,
" 11
ALLEGRETTO
In the white cot were Peg – gy dwells
" 12
ALLEGRETTO SPIRITOSO
Wa – ken Lords,
" 13
ANDANTINO CON MOTO
How cru-el are the pa – rents
" 14
ANDANTINO
Last night worn with an – guish
" 15
ANDANTE AFFETTUOSO
When mor – tals all to rest re – tire,

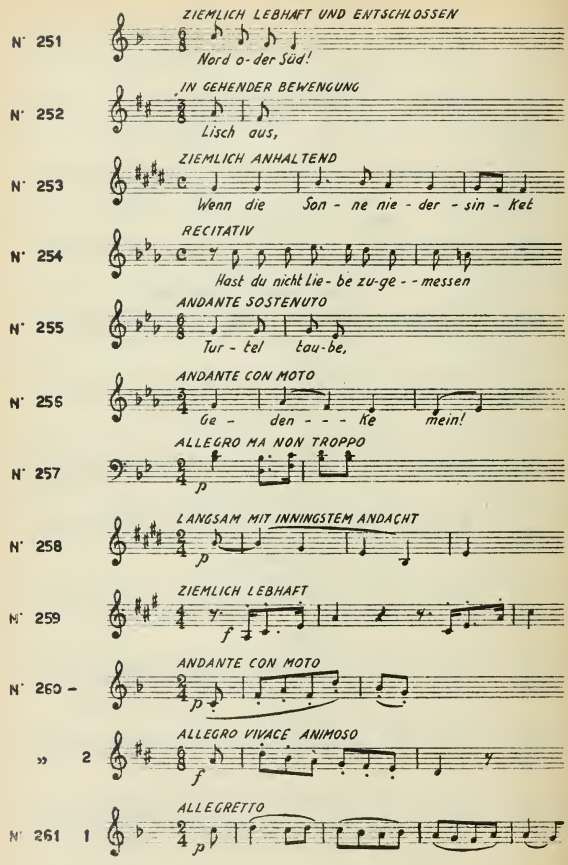

N° 226-16
ALLEGRETTO
Fair Ti - - vy how sweet are
„ 17
ALLEGRETTO PIUTTOSTO VIVACE
A spreo-ding haw-thorn shades the seat
„ 18
ANDANTE AFFETTUOSO
Yes thou art chongd since first we met
„ 19
ANDANTE LAMENTABILE
Think not I'll leave
„ 20
ANDANTINO PIUTTOSTO ALLEGRETTO
Sweet warb-ler of
„ 21
VIVACE E SCHERZOSO
Dear bro-ther, yes the nymph you wed
„ 22
ANDANTE
Tho' cru-el fate should bid
„ 23
ANDANTE
My plea-sant home
„ 24
ALLEGRETTO PIUTTOSTO VIVACE
In yon-der sung cottage, be-neath the cliff's side,
„ 25
ANDANTE
Lau-ra, thy sighs must now no more
„ 26
VIVACE SCHERZANDO
Ere yet me slumbers seek, blest Queen of song,
N° 227-1
ANDANTINO QUASI ALLEGRETTO
From the brown crest of New-ark its sum-mans ex-tending

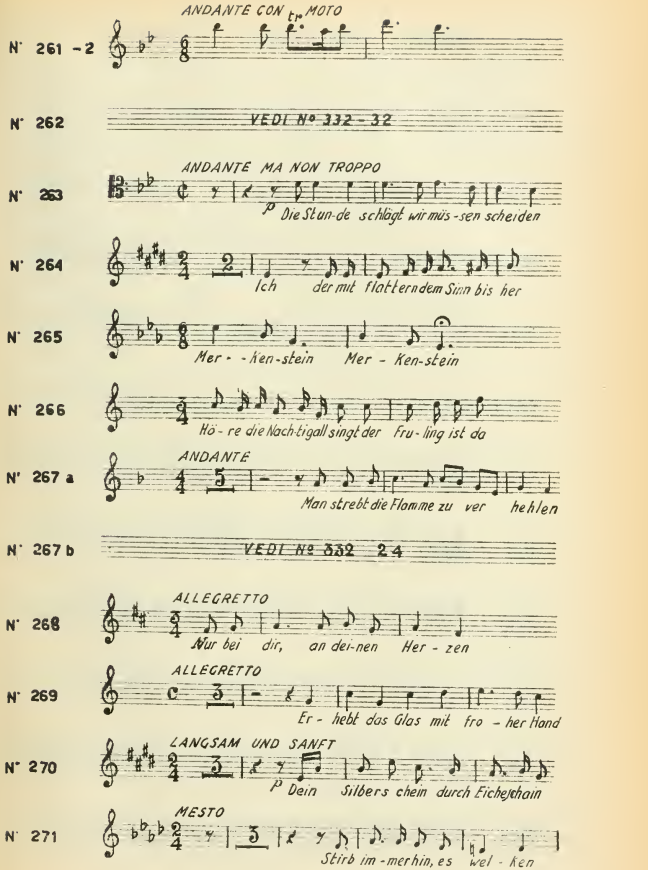

N° 227 – 2
ALLEGRETTO
Dun – can Gray
» 3
ALLEGRETTO SPIRITOSO
Up! quit thy bower
» 4
ANDANTINO QUASI ALLEGRETTO
Ye shepherds of this pleasant vale,
» 5
ANDANTINO QUASI ALLEGRETTO
Cease your funning,
» 6
ALLEGRETTO SPIRITOSO
My Harry was a gal-lant gay
» 7
ANDANTE PIUTTOSTO ALLEGRETTO
O love-ly Pol-ly
» 8
ANDANTINO ESPRESSIVO ASSAI
The he – ro may
» 9
ANDANTE AFFETTUOSO
A way ye gay landescapes
» 10
ANDANTE ESPRESSIVO
Oh tell us, har-per wherefore flow
» 11
ALLEGRETTO
Should auld acquaitance be forget
» 12
ANDANTINO CON MOTO
Dark was the morn
N° 228 – 1
MAESTOSO CON MOLTO SPIRITO
God Save our Lord the King!

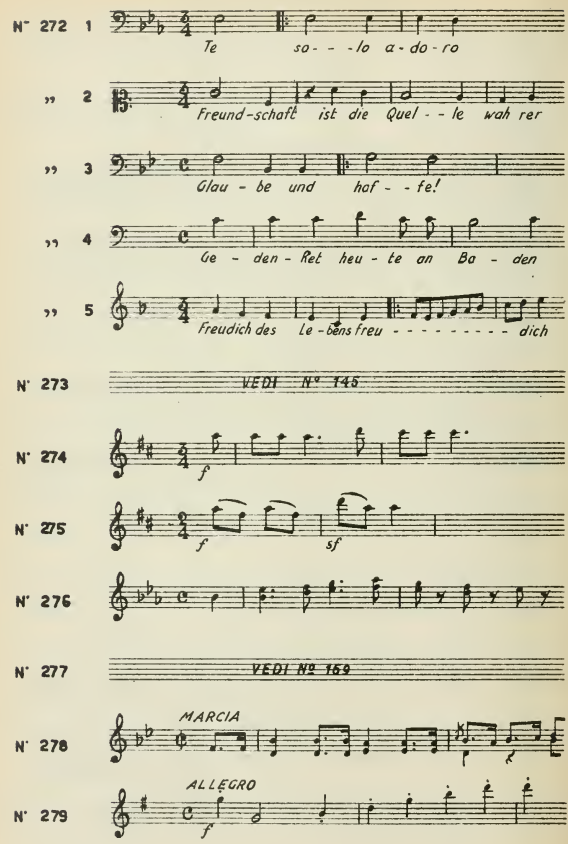

N° 228 – 2
MAESTOSO RISOLUTO ED EROICO
Then, Sol – dier! come fill high the wine
,, 3
ALLEGRETTO CON ANIMA
O Char-lie is my dar – ling
,, 4
ANDANTE CON MOTO, MA CON PIETA'
O Son – ctis – si – ma
,, 5
ALLEGRETTO CON BRIO
There was a jol- – ly mil – ler once
,, 6
ALLA MARCIA
A healt to the brawe, in fields a – far
,, 7
ANDANTE AMOROSO
Since all thy vows false maid
,, 8
By the side of the Shannon was
,, 9
ESPRESSIVO
My Har- ry was a gallant gay,
,, 10
MARCIA. ALLEGRETTO SPIRITOSO E SEMPLICE
Sir Jonnie Cope trod the north right far,
,, 11
ANDANTINO QUASI ALLEGRETTO
I am bow'd down with years
,, 12
ALLEGRETTO SCHERZANDO
La bian – di – na in gon – do – let – ta
N° 229
TEMPO GIUSTO
Schil – dern, willst du, Freund, soll ich

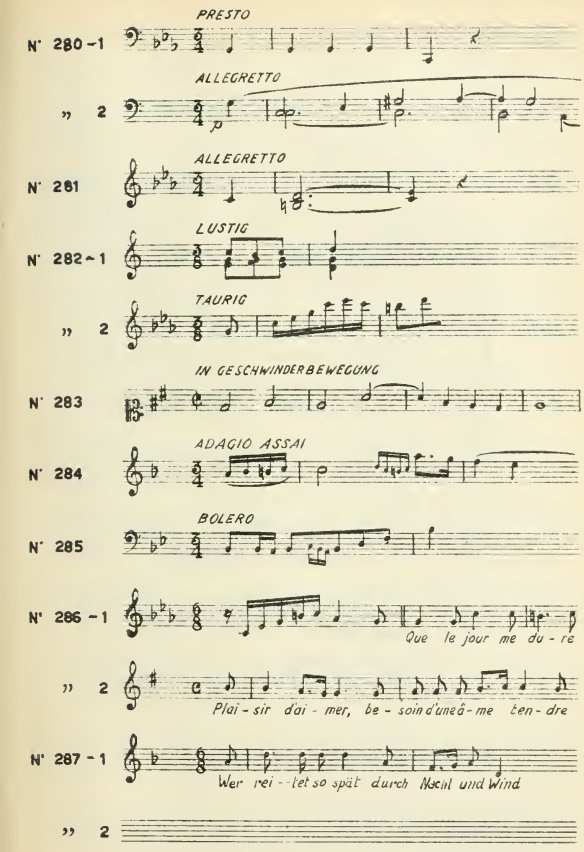

N° 230
ARIOSO
Noch weisst du nicht,
N° 231
ENTSCHLOSSEN UND FEURIG
kei - ne Kla - ge soll er - schal - len
N° 232
MUTHIG
Ein gros - ses deut - ches Volk sind wir,
N° 233
MODERATO
Wer, wer ist ein frei - er Mann?
N° 234
LANGSAM UND FEIERLICH
Die flam - me lo - dert, mil - der
N° 235
ANDANTE
Ich lie - be dich, so wie du mich
N° 236
AFFETTUOSO
Ec - co quel fie - ro i - stan - te
N° 237
LARGHETTO
Horch, wie shallt dor - ten so lieb - lich her - vor
N° 238
SEHR BEWEGT
Der Hoffnung letz - ter
N° 239
LENTO
In que - sta tomba o - scu - ra
N° 240
ANDANTE CON MOTO
Ich den - ke dein,
N° 241 – 1
ANDANTE POCO AGITATO
Nur wer die Sehn - sucht kennt,

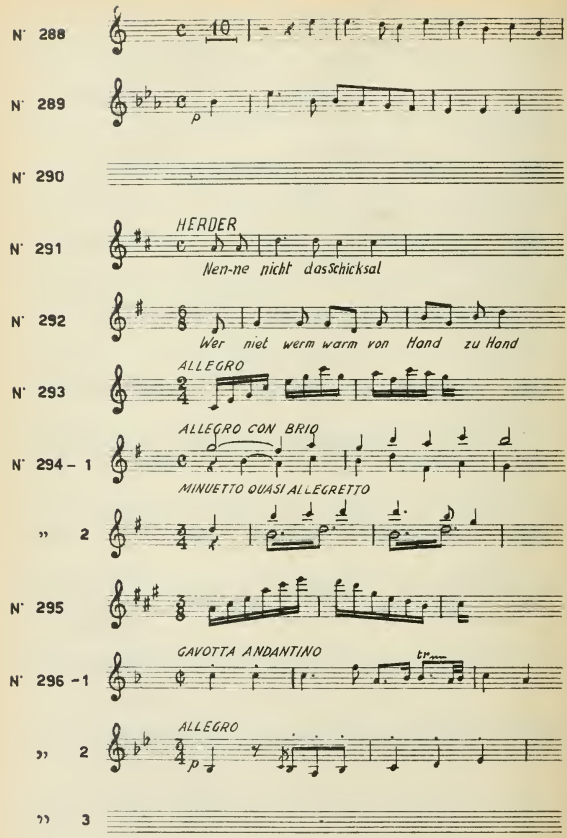

" 2
POCO ANDANTE
Nur wer die Sehn-sucht kennt,
" 3
POCO ADAGIO
Nur wer die Sehnsucht kennt,
" 4
ASSAI ADAGIO
Nur wer die Sehnsucht kennt,
N° 242
ANDANTE VIVACE
Als mir noch die Thrä-ne
N° 243
IN LEIDENSCHATLICHER BEWEGUNG
Welch ein wun-der-ba-res Le-ben
N° 244
ETWAS LEBHAFT
Der Frü-ling ent-blü-het
N° 245
ENTSCHLOSSEN
Ich zieh in's Feld von Lieb' entbrannt,
N° 246
MIT EMPFINDUNG, ABER NICH ZU LANGSAM
Die Stil-le nacht
N° 247
ANDANTINO UN POCO AGITATO
O dass ich dir
N° 248
MÄSSIG LANGSAM
Dort auf dem ho-hel fel-sen sang
N° 249
ETWAS LEBHAFT
Wenn ich ein Vog-lein war,
N° 250
INNIG VORGETRAGEN UND NICHT SCHLEPPEND
Wo blüht das Blümchen, das nie ver-blüht?

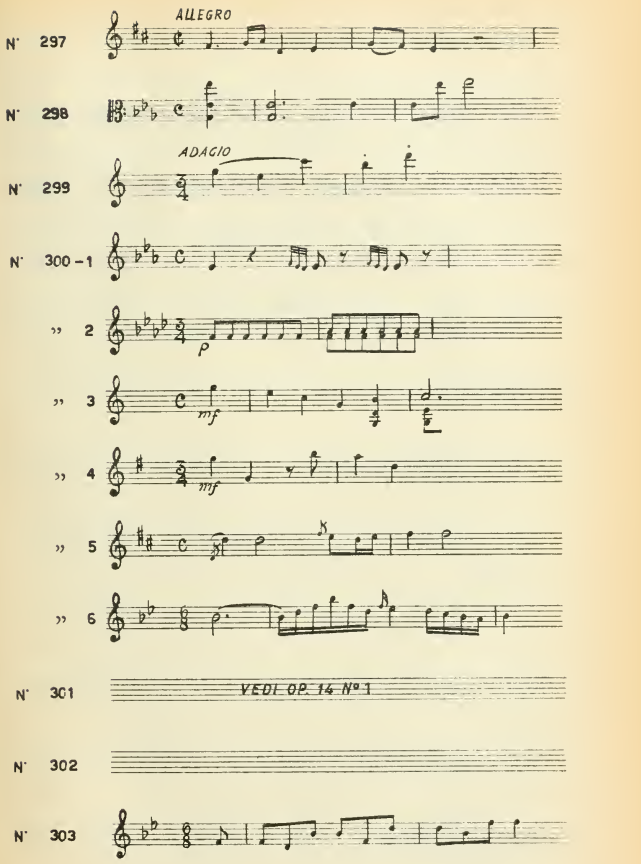

N° 251
ZIEMLICH LEBHAFT UND ENTSCHLOSSEN
Nord o-der Süd!
N° 252
IN GEHENDER BEWEGUNG
Lisch aus,
N° 253
ZIEMLICH ANHALTEND
Wenn die Son - ne nie - der - sin - ket
N° 254
RECITATIV
Hast du nicht Lie - be zu-ge - - messen
N° 255
ANDANTE SOSTENUTO
Tur - tel tau-be,
N° 256
ANDANTE CON MOTO
Ge - den - - - ke mein!
N° 257
ALLEGRO MA NON TROPPO
p
N° 258
LANGSAM MIT INNIGSTEM ANDACHT
p
N° 259
ZIEMLICH LEBHAFT
f
N° 260 –
ANDANTE CON MOTO
p
» 2
ALLEGRO VIVACE ANIMOSO
f
N° 261 1
ALLEGRETTO
p

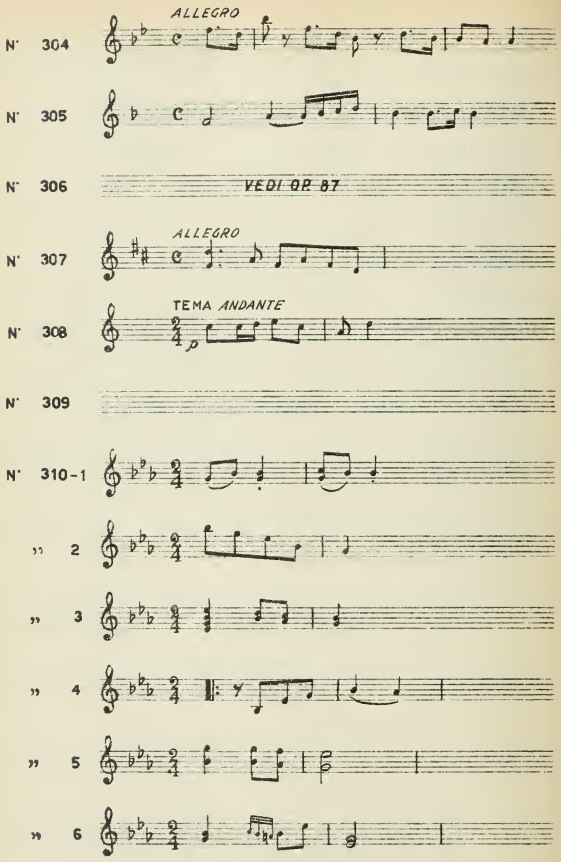

N° 261 – 2
ANDANTE CON tr" MOTO
N° 262
VEDI N° 332 – 32
N° 263
ANDANTE MA NON TROPPO
p Die Stun-de schlägt wir müs-sen scheiden
N° 264
Ich der mit flatterndem Sinn bis her
N° 265
Mer - -ken-stein Mer - Ken-stein
N° 266
Hö - re die Nach-tigall singt der fru - ling ist da
N° 267 a
ANDANTE
Man strebt die Flamme zu ver hehlen
N° 267 b
VEDI N° 332 24
N° 268
ALLEGRETTO
Nur bei dir, an dei-nen Her - zen
N° 269
ALLEGRETTO
Er - hebt das Glas mit fro - her Hand
N° 270
LANGSAM UND SANFT
p Dein Silbers chein durch Eichenhain
N° 271
MESTO
Stirb im - mer hin, es wel - ken

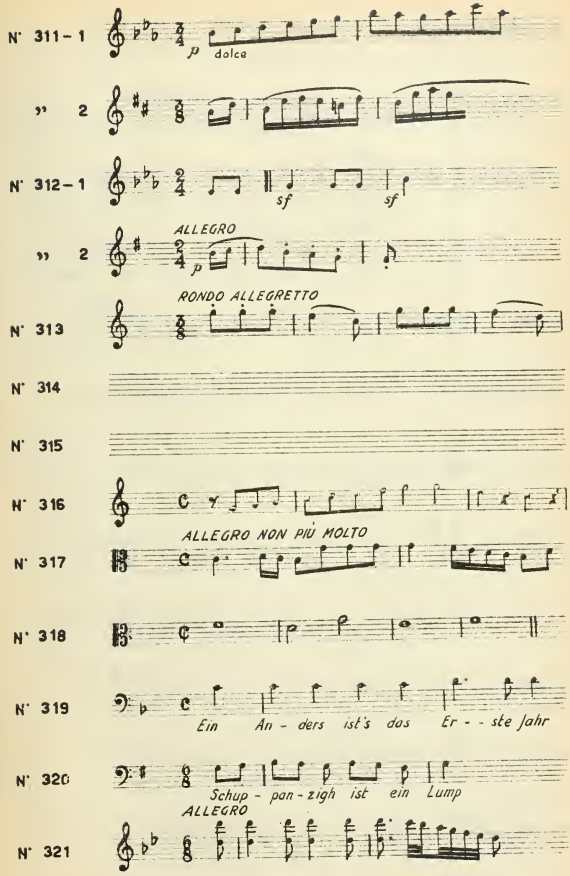

N° 272 1
Te so- - -lo a-do-ro
„ 2
Freund-schaft ist die Quel - - le wah rer
„ 3
Glau - be und hof - - fe!
„ 4
Ge - den - Ket heu - te an Ba - den
„ 5
freudich des Le-bens freu - - - - - - - - - dich
N° 273
VEDI N° 145
N° 274
f
N° 275
f
sf
N° 276
N° 277
VEDI N° 159
N° 278
MARCIA
N° 279
ALLEGRO
f

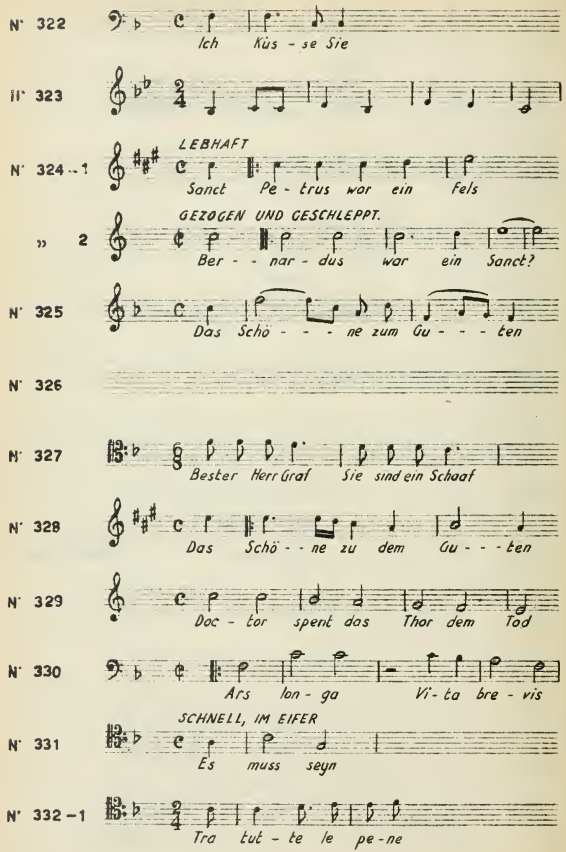

N° 280 – 1
PRESTO
» 2
ALLEGRETTO
N° 281
ALLEGRETTO
N° 282 – 1
LUSTIG
» 2
TAURIG
N° 283
IN GESCHWINDER BEWEGUNG
N° 284
ADAGIO ASSAI
N° 285
BOLERO
N° 286 – 1
Que le jour me du - re
» 2
Plai - sir dai - mer, be - soin d'une â - me ten - dre
N° 287 – 1
Wer rei - tet so spät durch Nacht und Wind
» 2

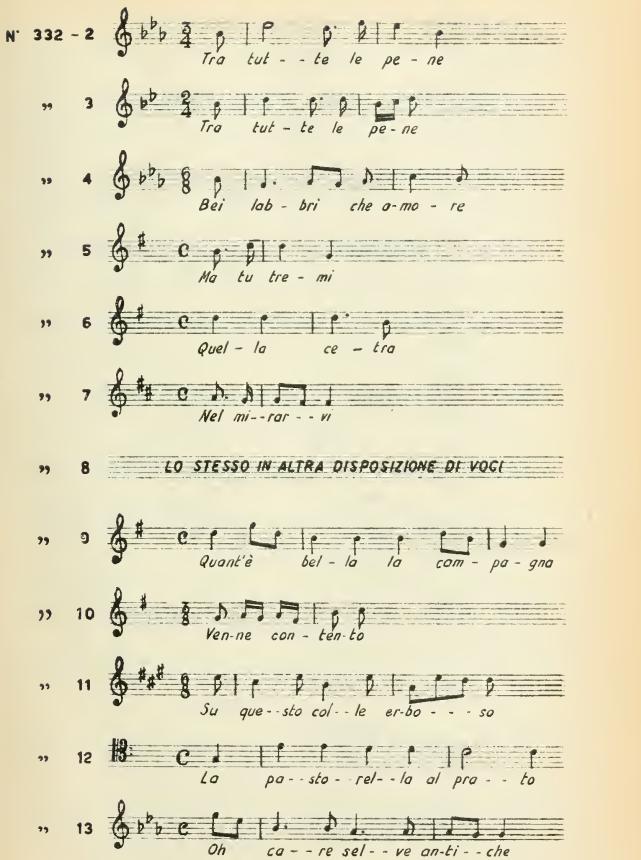

N° 288
10
N° 289
p
N° 290
N° 291
HERDER
Nen-ne nicht das Schicksal
N° 292
Wer niet werm warm von Hand zu Hand
N° 293
ALLEGRO
N° 294 – 1
ALLEGRO CON BRIO
MINUETTO QUASI ALLEGRETTO
„ 2
N° 295
N° 296 – 1
GAVOTTA ANDANTINO
tr
„ 2
ALLEGRO
p
„ 3

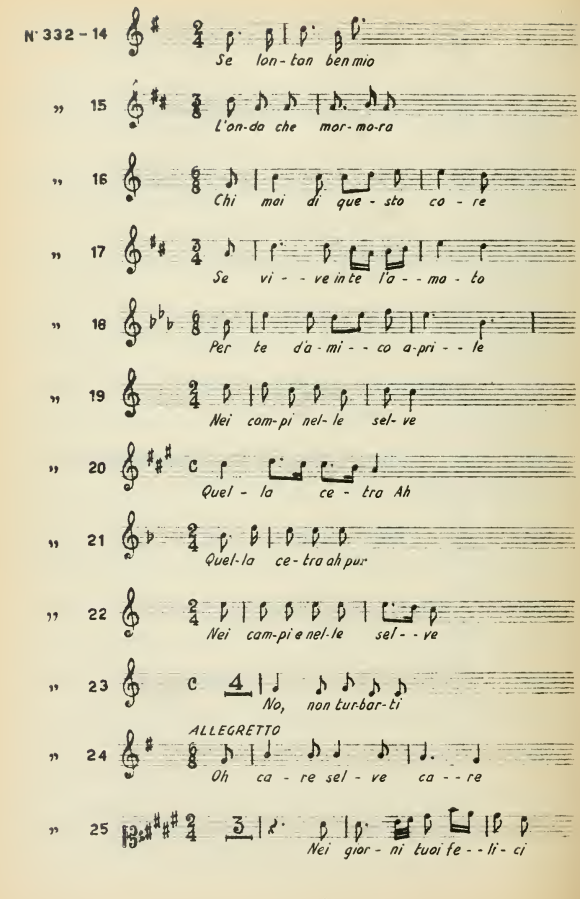

N° 297
ALLEGRO
N° 298
N° 299
ADAGIO
N° 300 – 1
» 2
p
» 3
mf
» 4
mf
» 5
» 6
N° 301
VEDI OP. 14 N° 1
N° 302
N° 303

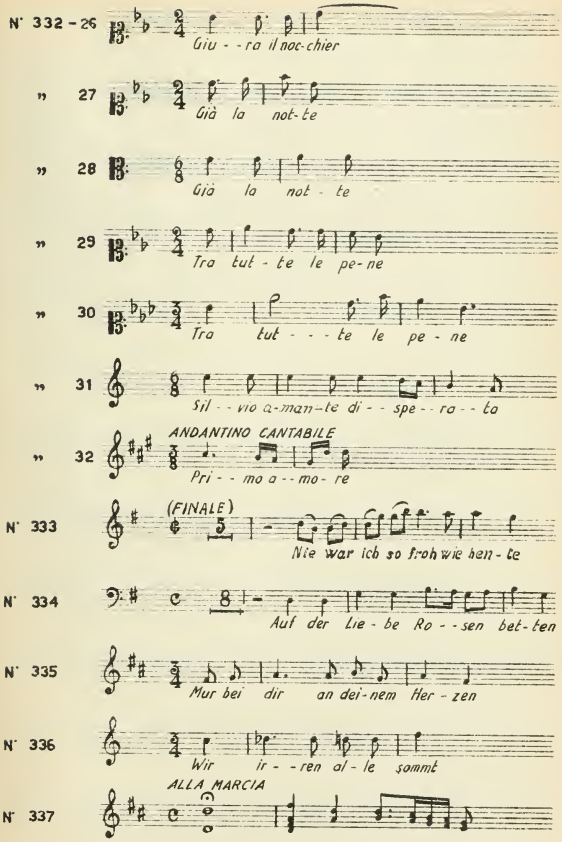

N° 304
ALLEGRO
N° 305
N° 306
VEDI OP 87
N° 307
ALLEGRO
N° 308
TEMA ANDANTE
N° 309
N° 310-1
,, 2
,, 3
,, 4
,, 5
,, 6

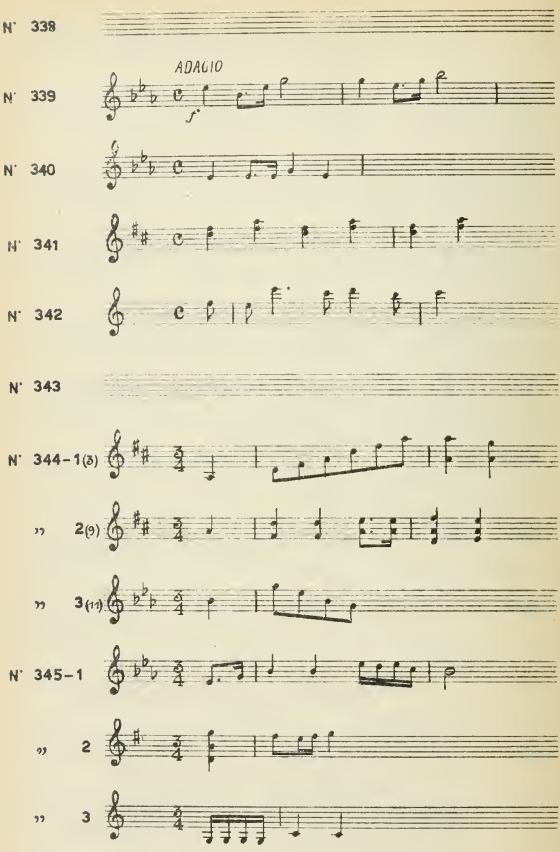

N° 311 – 1
p
dolce
„ 2
N° 312 – 1
sf
sf
„ 2
ALLEGRO
p
N° 313
RONDO ALLEGRETTO
N° 314
N° 315
N° 316
N° 317
ALLEGRO NON PIÙ MOLTO
N° 318
N° 319
Ein An – ders ist's das Er – – ste Jahr
N° 320
Schup – pan – zigh ist ein Lump
N° 321
ALLEGRO


N° 322
Ich Küs - se Sie
ii° 323
N° 324 - 1
LEBHAFT
Sanct Pe - trus war ein fels
» 2
GEZOGEN UND GESCHLEPPT.
Ber - - nar - dus war ein Sanct?
N° 325
Das Schö - - - ne zum Gu - - - ten
N° 326
N° 327
Bester Herr Graf Sie sind ein Schaaf
N° 328
Das Schö - - ne zu dem Gu - - - ten
N° 329
Doc - tor spent das Thor dem Tod
N° 330
Ars lon - ga Vi - ta bre - vis
N° 331
SCHNELL, IM EIFER
Es muss seyn
N° 332 - 1
Tra tut - te le pe - ne


N° 332 - 2
Tra tut - - te le pe - ne
„ 3
Tra tut - te le pe - ne
„ 4
Bei lab - bri che a-mo - re
„ 5
Ma tu tre - mi
„ 6
Quel - la ce - tra
„ 7
Nel mi--rar - - vi
„ 8
LO STESSO IN ALTRA DISPOSIZIONE DI VOCI
„ 9
Quant'è bel - la la com - pa - gna
„ 10
Ven-ne con - ten-to
„ 11
Su que--sto col--le er-bo - - - so
„ 12
La pa--sto - rel--la al pra - - to
„ 13
Oh ca - - re sel - - ve an-ti - - che


N° 332 - 14
Se lon - tan ben mio
» 15
L'on-da che mor-mo-ra
» 16
Chi mai di que - sto co - re
» 17
Se vi - - ve in te l'a - - ma - to
» 18
Per te d'a - mi - - co a-pri - - le
» 19
Nei com-pi nel- le sel- ve
» 20
Quel - la ce - tra Ah
» 21
Quel-la ce-tra ah pur
» 22
Nei cam-pi e nel-le sel - - ve
» 23
No, non tur-bar-ti
ALLEGRETTO
» 24
Oh ca - re sel - ve ca - - re
» 25
Nei gior - ni tuoi fe - - li - ci


N° 332 - 26
Giu - - ra il noc-chier
„ 27
Già la not-te
„ 28
Già la not - te
„ 29
Tra tut - te le pe-ne
„ 30
Tra tut - - - te le pe - ne
„ 31
Sil - - vio a-man-te di - - spe - - ra - - ta
„ 32
ANDANTINO CANTABILE
Pri - - mo a - - mo - re
N° 333
(FINALE)
Nie war ich so froh wie hen - te
N° 334
Auf der Lie - be Ro - - sen bet-ten
N° 335
Mur bei dir an dei-nem Her - zen
N° 336
Wir ir - - ren al - le sammt
N° 337
ALLA MARCIA


N° 338
ADAGIO
N° 339
N° 340
N° 341
N° 342
N° 343
N° 344-1(3)
" 2(9)
" 3(11)
N° 345-1
" 2
" 3

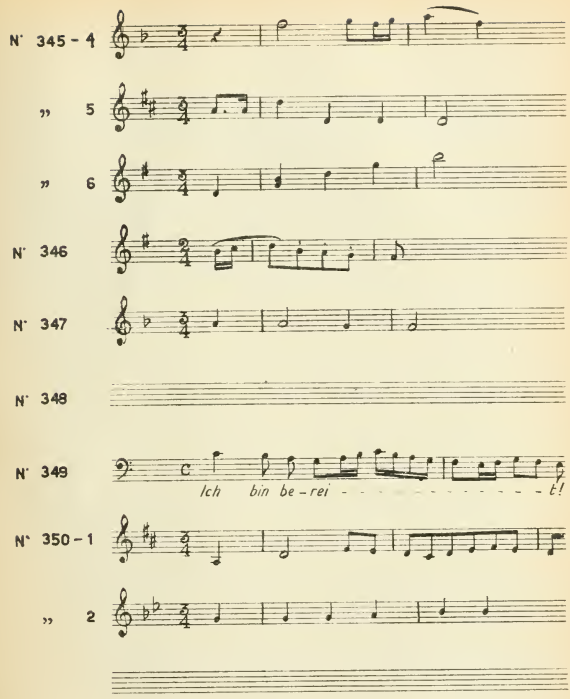

N° 345 - 4
„ 5
„ 6
N° 346
N° 347
N° 348
N° 349
Ich bin be - rei - - - - - - - - - - - - t!
N° 350 - 1
„ 2

TAVOLA SINOTTICA
DELLE PRINCIPALI NUMERAZIONI DELLE OPERE DI BEETHOVEN

Bruers	Nottebohm	Grove	Thayer	Breitkopf
1	1	1	16	79–81
2	2	2	40	124–6
3	3	3	18	54
4	4	4	38	36
5	5	5	44	105–106
6	6	6	48	120
7	7	7	51	127
8	8	8	50	58
9	9	9	53	55–57
10	10	10	56	128–30
11	11	11	59	89
12	12	12	60	92–94
13	13	13	64	131
14	14	14	68	132–3
15	15	15	33	65
16	16	16	54	74
17	17	17	76	112
18	18	18	75	37–42
19	19	19	58	66
20	20	20	69	32

Bruers	Notteboohm	Grove	Thayer	Breitkopf
21	21	21	71	1
22	22	22	78	134
23	23	23	82	95
24	24	24	83	96
25	25	25	92	62
26	26	26	88	135
27	27	27	89	136–7
28	28	28	90	138
29	29	29	85	34
30	30	30	96	97–99
31	31	31	97	139–41
32	32	32	123	215
33	33	33	2	183
34	34	34	99	162
35	35	35	100	163
36	36	36	103	2, 90
37	37	37	73	67
38	38	38	69	91
39	39	39	9	184
40	40	40	102	30
41	41	41	92	—
42	42	42	50	—
43	43	43	79	11, 25
44	44	44	105	88
45	45	45	107	121
46	46	46	43	216

Bruers	Notteborm	Grove	Thayer	Breitkopf
47	47	47	111	100
48	48	48	109	217
49	49	49	106	142-3
50	50	50	104	31
51	51	51	63 e 101	185-6
52	52	52	28	218
53	53	53	110	144
54	54	54	114	145
55	55	55	115	3
56	56	56	124	70
57	57	57	119	146
58	58	58	131	68
59	59	59	127	43-45
60	60	60	129	4
61	61	61	130	29
62	62	62	133	18
63	63	63	25	—
64	64	64	18	—
65	65	65	42	210
66	66	66	57	111
67	67	67	140	5
68	68	68	141	6
69	69	69	146	107
70	70	70	139	82-83
71	71	71	120	61
72	72	72	125	20, 21, 26, 106

Bruers	Nottebohm	Grove	Thayer	Breitkopf
73	73	73	144	69
74	74	74	145	46
75	75	75	158	219
76	76	76	160	164
77	77	77	149	187
78	78	78	150	147
79	79	79	159	148
80	80	80	142	71
81 *a*	81 *a*	81 *a*	143	149
81 *b*	81 *b*	81 *b*	152	33
82	82	82	163	220
83	83	83	155	221
84	84	84	154	12, 27
85	85	85	72	205
86	86	86	137	204
87	87	87	52	63
88	88	88	113	222
89	89	89	189	188
90	90	90	186	150
91	91	91	180	10
92	92	92	169	7
93	93	93	170	8
94	94	94	204	223
95	95	95	161	47
96	96	96	162	101
97	97	97	164	84

Bruers	Notteborm	Grove	Thayer	Breitkopf
98	98	98	205	224
99	99	99	196	225
100	100	100	193	226, 276
101	101	101	199	151
102	102	102	198	108–9
103	103	103	25	59
104	104	104	16	36 *a*
105	105	105	217	113–114
106	106	106	215	152
107	107	107	218	115–119
108	108	108	174 *e* 177	257
109	109	109	227	153
110	110	110	228	154
111	111	111	230	155
112	112	112	197	209
113	113	113	166	28, 207
114	114	114	166	207 *a*
115	115	115	191	22
116	116	116	87	211
117	117	117	167	23, 207 *b*
118	118	118	183	214
119	119	119	233	189
120	120	120	240	165
121 *a*	121 *a*	121 *a*	247	87
121 *b*	121 *b*	121 *b*	231	212
122	122	122	232	213

Bruers	Notteboem	Grove	Thayer	Breitkopf
123	123	123	229	203
124	124	124	234	24
125	125	125	238	9
126	126	126	224	190
127	127	127	244	48
128	128	128	237	227
129	129	129	289	191
130	130	130	255	49
131	131	131	260	50
132	132	132	250	51
133	133	133	256	53
134	134	134	256	—
135	135	135	262	52
136	136	136	181	208
137	137	137	213	35
138	138	138	125	19
139	—	139	37	16
140	—	140	36	17 *a*
141	—	141	93	17
142	—	142	236	13
143	—	143	178	14
144	—	144	206	15
145	—	145	147 e 157	287
146	—	146	27	60
147	—	147	70	64
148	—	148	296	—

Bruers	Nottebohm	Grove	Thayer	Breitkopf
149	—	149	12	286
150	—	150	—	296
150 *bis*	—	—	—	295
151	—	151	280	72
152	—	152	8	75–77
153	—	153	13	86
154	—	154	173	85
155	—	155	74 e 134	102
156	—	156	30	103
157	—	157	118	110
158	—	158	81	111 *a*
159	—	159	31	122
160	—	160	77	123
161	—	161	4	156 e 158
162	—	162	41	159
163	—	163	24	160 e 161
164	—	164	6	196
165	—	165	122 (1)	193
166	—	166	121	195
167	—	167	292	194
168	—	168	95	198
169	—	169	94	197
170	—	170	112	192
171	—	171	184	308
172	—	172	212	301

(1) Il 122 è stato ripetuto dal Thayer per errore al 126.

Bruers	Notteboem	Grove	Thayer	Breitkopf
173	—	173	—	298
174	—	174	—	—
175	—	175	—	70 *a*
176	—	176	1	166
177	—	177	11	178
178	—	178	32	175
179	—	179	35	167
180	—	180	39	168
181	—	181	34	169
182	—	182	47	170
183	—	183	62	177
184	—	184	61	171
185	—	185	65	172
186	—	186	67	173
187	—	187	66	174
188	—	188	84	176
189	—	189	116	179
190	—	190	117	180
191	—	191	135	181
192	—	192	288	182
193	—	193	182	207 *d*
194	—	194	190	207 *e*
195	—	195	171	293
196	—	196	10	264
196 *bis*	—	196 *bis*	19	265
197	—	197	209	255

Bruers	Notteboom	Grove	Thayer	Breitkopf
198	—	198	216	—
199	—	199	208	227
200	—	200	98	—
201	—	201	—	—
202	—	202	187	272
203	—	203	—	—
204	—	204	263	256
205	—	205	168	256
206	—	206	179	256
207	—	207	195	256
208	—	208	202	256
209	—	209	202	256
210	—	210	—	256
211	—	211	221	256
212	—	212	223	256
213	—	213	226	256
214	—	214	241	256
215	—	215	245	256
216	—	216	253	256
217	—	217	—	256
218	—	218	278	256
219	—	219	—	256
220	—	220	200	256
221	—	221	252	256
222	—	222	—	—
223	—	223	174	261

Bruers	Notteboom	Grove	Thayer	Breitkopf
224	—	224	174	262
225	—	225	174	258
226	—	226	175	263
227	—	227	176	260
228	—	228	177	259
229	—	229	270	228
230	—	230	5	229
231	—	231	45	230
232	—	232	49	231
233	—	233	23	232
234	—	234	86	233
235	—	235	132	249
236	—	236	132	251
237	—	237	108	234
238	—	238	128	235
239	—	239	138	252
240	—	240	151	248
241	—	241	156	250
242	—	242	148	236
243	—	243	172	238
244	—	244	172	237
245	—	245	194	240
246	—	246	194	239
247	—	247	165	243
248	—	248	192	241
249	—	249	211	242

Bruers	Nottebohm	Grove	Thayer	Breitkopf
250	—	250	203	245
251	—	251	210	344
252	—	252	214	246
253	—	253	222	247
254	—	254	—	253
255	—	255	271	254
256	—	256	273	281
257	—	—	235	266
258	—	—	86	268
259	—	—	188	267
260	—	—	15, n. 2	269
261	—	—	14	270
262	—	—	264, n. 32	271
263	—	—	207	273
264	—	—	—	275
265	—	—	193	276
266	—	—	274	277
267	—	—	268	278
267 *b*	—	—	264, n. 24	279
268	—	—	—	280
269	—	—	20	282
270	—	—	275	283
271	—	—	272	284
272	—	—	257	285
273	—	—	147 e 157	287
274	—	—	153	289

Bruers	Notteborm	Grove	Thayer	Breitkopf
275	—	—	153	290
276	—	—	7	310
277	—	—	94	291
278	—	—	—	292
279	—	—	22	294
280	—	—	—	297
281	—	—	—	299
282	—	—	—	300
283	—	—	3	309
284	—	—	—	—
285	—	—	—	—
286	—	—	—	—
287	7	—	267	—
288	—	—	219	—
289	—	—	—	—
290	—	—	—	—
291	—	—	—	—
292	—	—	26	—
293	—	—	—	—
294	—	—	17	—
295	—	—	287	307
296	—	—	—	—
297	—	—	—	311
298	—	—	—	—
299	—	—	—	—
300	—	—	—	—

Bruers	Nottebohm	Grove	Thayer	Breitkopf
301	—	—	—	—
302	—	—	—	—
303	—	—	—	—
304	—	—	21	—
305	—	—	—	—
306	—	—	52	—
307	—	—	—	—
308	—	—	285	—
309	—	—	—	—
310	—	—	—	302
311	—	—	246 e 258	303–4
312	—	—	259	305–6
313	—	—	—	—
314	—	—	—	—
315	—	—	—	—
316	—	—	—	—
317	—	—	29	—
318	—	—	46	—
319	—	—	80	—
320	—	—	91	—
321	—	—	185	—
322	—	—	201	—
323	—	—	220	—
324	—	—	225	—
325	—	—	242	—
326	—	—	243	—

Bruers	Nottebohm	Grove	Thayer	Breitkopf
327	—	—	248	—
328	—	—	249	—
329	—	—	251	—
330	—	—	254	—
331	—	—	261	—
332	—	—	264	—
333	—	—	266	—
334	—	—	269	—
335	—	—	276	—
336	—	—	277	—
337	—	—	279	—
338	—	—	281	—
339	—	—	282	—
340	—	—	283	—
341	—	—	284	—
342	—	—	286	—
343	—	—	287	—
344	—	—	290	—
345	—	—	293	—
346	—	—	294	—
347	—	—	295	—
348	—	—	297	—
349	—	—	298	—
350	—	—	291	—

INDICE DEI NOMI E DELLE MATERIE

Le cifre che seguono i titoli si riferiscono al numero delle pagine. Dal presente Indice sono esclusi gli autori italiani di scritti intorno a Beethoven, perchè catalogati alfabeticamente nell'apposita rubrica a pag. 509, e i titoli delle opere di Beethoven, perchè anch'essi elencati alfabeticamente a pag. 563 e seguenti.

Abendroth 542, 544.
Abendzeitung di Dresda 10.
Abitazioni di B. 520.
Accademia dei Lincei in Roma 353.
— di S. Cecilia in Roma 349, 368, 511.
— Musicale Chigiana in Siena 44, 193.
Accolti-Egg. M. 263.
Accursi M. 258.
Achille 125.
Achior 468.
Adagi di B. 61.
Adam F. 549.
Adriano in Siria di Metastasio 259.
Agosti G. 527, 551, 553.
Agrigento 516.
Aiace 41.
Aida di Verdi 29.
Alati A. 522.
— E. 522.
Albert 538.
Albini E. 13, 95-6, 221, 311-2.
Albrechtsberger G. 485.
Alcina 194.
Alessandro I di Russia. 135, 283, 385.
Alfieri V. 67, 79.
Allason B. 515.
Allgemeine Musikalische Zeitung di Lipsia. Vedi: Gazzetta Musicale Universale di Lipsia.
Allegre Comari di Windsor di Shakespeare 12.
Allievi di B. 518.
Allin N. 545.
Almanacco delle Muse 153.
Altmann G. 480.
Alwin K. 551.
Amati (fabbr. di viol.) 113.
Ambros A. W. 379.
Amenda C. 114, 510.
« Amici della Musica » di Firenze 514.
— di Vienna 494.
Amleto di Shakespeare 12.
Ammermann L. 545.
Amodio 526.
Amor timido di Metastasio 258.
Amsterdam. Vedi: Orchestra e Trio.
Anday R. 553.
Andolfi G. 537.
André, editore 397, 413.
Anfione 151.
Angelici M. 535, 536.
Angelico (Beato) 148, 354.
Annalen der Literatur 143.
Anschütz E. 222.
Antheunis G. 230.
Anticipazioni, reminiscenze, riduzioni, trascrizioni, ecc. delle proprie opere in B. 90, 93, 94, 96, 98, 99, 100, 117, 121, 126, 134, 135, 139, 149, 150, 151, 152, 154, 157, 163, 164, 181, 184, 185, 189, 191, 193, 203, 205, 208, 221, 232, 241, 251, 253, 292, 323, 370, 372, 378, 379, 380, 381, 384, 398, 406, 420, 426, 456, 479, 480.
Antinori N. 513.
Antoni C. 88.
Antonio d'Austria (Arciduca) 395, 396.
Ape musicale (L'), raccolta 394.
Apollo 151, 353.

Arciduca Rodolfo. Vedi: Rodolfo d'Austria.
Arion 308.
Arione 151.
Ariosto L. 39, 43.
Aristotele 112.
Armida 194.
Armonia delle sfere 200.
Armonicon. Vedi: Mondo Illustrato.
Arnold F. W. 502.
Arrau C. 533, 534.
Artaria editore, 91, 101, 131, 370, 382, 395, 399, 405, 447, 480, 484, 489, 490, 491, 492.
Artist (Dischi fonografici) 524.
Atene 328.
Auber S. 510, 538.
Audley A. 154.
Auer 552.
Augusteo di Roma 514.
Aufklärung 42.
Austerlitz 194, 206.
Averdonck S. 419, 422.

Babette. Vedi: Keglevics.
Bacco 151.
Bach E. 89, 91, 100, 209, 251.
Bach S. 11, 23, 25, 27, 28, 35, 37, 44, 64, 73, 75, 148, 332, 340, 384, 431, 516, 518, 520.
Bach (figlia di Sebastiano) 50, 131.
Backhaus W. 509, 514, 527, 531, 539, 546, 551.
Baden 200, 311, 348, 430, 468, 469.
Balestrieri C. 11, 514.
Balzac O. 81, 519.
Bampton R. 545.
Bande:
— Brighouse 528.
— del Comando di Berlino 555.
— della Guardia Repubblicana 544.
— Massed 528.
— Polydor 555.
Barbaja D. 510.
Barbirolli F. 539, 541.
Barblan G. 500.
Barion A. 515.
Barlow 555, 556.
Bartlett E. 552.
Battistini M. 559.
Bauer H. 531, 539, 558.
Baumgartner P. 527, 531, 547.
Bay E. 527.
Bayreuth 355.
Beato Angelico. Vedi: Angelico.
Beecham T. 534, 540.
Beethoven C., fratello 20, 49.
— C., nipote 20, 37, 49, 70, 313, 376, 383, 425.
— G., padre 17, 419.
— G., fratello 20.
— Luigi.

Raccolgo qui le principali voci del presente Indice generale che interessano la vita e l'opera di B.

Abitazioni 520.
Allievi 518.
Bontà 49.
Canto italiano 489.
Cattolicità 34, 62, 64, 341.
Cinematografo 512.
Cinquecento 90.
Classicismo *ved.* Romanticismo.
Critici 518.
Dolore 26.
Donna 56, 516, 517.
Dualismo 31.
Fiamminghi (elementi) 17.
Filosofia 9.
Imitazioni 89.
Infermità 515.
Italia 64, 257, 489, 515.
Letteratura 9.
Libertà 31, 67, 264.
Maestri 518.
Maniere (Tre) *ved.* Stili.
Musica a programma 108, 109.
— descrittiva 216.
— e letteratura 216
— e parola 215, 216.
— pastorale 129, 136, 139, 149, 181, 182, 205, 253, 293.
— popolare 28, 120, 136, 138, 206.
— vocale 139, 140, 141, 295, 351, 517.
Maestri 518.
Natura 65.
Oratoria 515.
Pianoforte 512.
Popolo 29.
Religiosità 518.
Romanticismo 39, 69, 511, 518, 520.
Seicento e Settecento 49, 90, 134, 187.
Silenzio 516.
Sordità 18, 511, 515, 516, 517.
Stili (Tre) 33.
Testamento 19.

Beethoven-Haus 397, 509.
— Sonate Society 525.
Beinum 543.

Bekker P. 188, 189, 217, 221, 322, 375, 376.
Bela Dajos 557.
Bellaigue C. 24, 25, 30, 31, 127, 205, 306.
Belleville-Oury A. 486.
Bellini V. 98, 128.
Belpaire M. E. 33. 38. 295, 344, 346, 347, 370, 455.
Belsam A. 533.
Benedetti 525.
Benedetti Michelangeli A. 525.
Benvenuti F. 525, 542, 556.
Bequadro 397.
Berger E. 544.
Berkowitz R. 550.
Berliner allg. Musik Zeitung 407.
Berlioz E. 11, 40, 92, 108, 118, 127, 130, 146, 187, 205, 212, 219, 220, 232, 238. 239, 240, 281, 290, 410.
Bernadotte G. 185.
Bern Hirt. Vedi: Trio.
Bernard C. 36, 70, 386, 459.
Bernardo (San) 487.
Bernini G. L. 65.
Bernstein F. 557.
Bertolini (dott.) 486.
Berwin A. 515.
Bett 553.
Betulia liberata di Metastasio 468.
Biamonti G. 203, 350, 356, 357, 358, 519.
Biblioteca di Stato di Berlino 113, 470, 477.
Bidou H. 289.
Bigot M. 49, 58, 541.
Bilancioni G. 486.
Biorling J. 535.
Bisbetica domata di Shakespeare 12.
Bismarck O. 195.
Blaze F. 230.
Blaze H. 79.
Blech L. 541, 544, 545, 547.
Block E. 531, 533, 535, 552.
Blumenlese f. Klavierliebhaber 436, 486.
Boardman R. 535.
Boccherini L. 148, 480.
Boer 432.
Bohm K. 541, 544, 546, 547, 553.
Böhme, editore 404.
Böhnen M. 544.
Boîte à musique 130.
— (Dischi fonogr.) 524.
Boito A. 355, 512.
Bollmann H. H. 536.
Bologna 519.
Bonaccorsi A. 352.
Bonaparte G. 19.
Bonaventura A. 40, 520.
Bondì (Abate) 486.
Bongiovanni V. 157.
Bonime J. 557.
Bonini A. 513.
Bonn 17, 64, 281, 470, 476, 479, 481, 484, 489, 509–10.
Bontà di B. 49.
Bonucci A. Vedi: Trio Poltronieri.
Boosey 493.
Borodin A. 370.
Borries S. 531, 534, 537.
Bossler E. 218, 403, 483.
Botta C. 444, 445.
Bottacchiari R. 42.
Bouillon. Vedi: Quartetto Gabriel B.
Bouilly J. N. 223, 224.
Boulanger G. 556.
Boult A. 534, 547, 549.
Boyer J. 10, 37, 38, 42, 216, 509.
Boyer. Vedi: Boer.
Brailowsky A. 537, 554.
Brahms G. 252, 308, 420.
Brain D. 528, 530.
Braun F. 511.
— H. 545.
Braun (von) 111, 226, 271, 480.
Braunhofer H. 488.
Braunstein 232.
Braunthal K. J. B. 10,23.
Breitkopf Härtel 86, 106, 109, 116, 186, 190, 255, 269, 271, 330, 395, 398, 407, 462, 469–71, 478, 483, 509.
Brentano A. 333.
— B. 14, 19, 20, 49, 58, 67. 73.
— M. 321.
Breuning E. 17, 19, 57, 63, 205, 225, 400, 441.
Bridgetower G. 156.
Brighouse Band. Vedi: Bande.

British Museum 481, 484, 515.
Browne (von) 98, 118, 153, 157, 401, 411, 413.
Brüning 552.
Brunskill M. 553.
Brunswick F. 194, 251, 252.
— G. 19, 335.
— T. 19, 57, 195, 204, 251, 252, 255, 260, 335, 401.
Brunswick (Dischi fonografici) 522, 524.
Brusotti L. 519.
Budapest. Vedi: Quartetto.
Budda 326.
Buenzod E. 101, 110, 196, 213, 218, 241, 251, 252, 255.
Buggelli M. 516.
Bunze R. 225.
Bürger G. A. 12, 174, 177, 456.
Bursy 227.
Busch A. 527, 531, 532, 535.
— Vedi: Quartetto.
Busoni F. 512.
Butt C. 536.
Buxbaum. Vedi: Quartetto.
Byron G. 130.

Caecilia (rivista) 26, 333, 428, 430.
Cagliari 515.
Caldara A. 466.
Calvet. Vedi: Quartetto.
Calvinismo 341.
Camerata Musicale di Monaco 526.
— Romana 514.
Cantani V. 103, 120, 512.
Cantata pel giorno natalizio di Maria Teresa, di Metastasio 489.
Canti G. 510.
Canto italiano 489.
Capet. Vedi: Quartetto.
Cappi, editore 137, 405.
Capri A. 225.
Capuana F. 511.
Caramiello G. 507.
Carducci G. 80, 365.
Carhart R. 553.
Carissimi G. 44, 92.
Carlyle T. 306.
Carpani G. 74, 209, 210, 227, 228, 442, 443, 444.
Casadesus R. 546.
Casals P. 525, 540, 543, 550, 551, 556, 557.
— Vedi: Trio Thibaud.
Casella A. 13, 21, 44, 182, 187, 213, 255, 284, 310, 319, 324, 326, 498.
— Vedi: Trio Poltronieri, ecc.
Cassadò G. 192.
Cassentini 411.
Castil Blaze. Vedi: Blaze F.
Catalani A. 498.
Catteral. Vedi: Quartetto.
Cattolicità di B. 34, 62, 64, 341.
Ceccherini F. 513.
Cecilia (Santa) 353.
Cerere 194.
Cervantes M. 12.
Cetra (Dischi fonografici) 524.
Chaliapin F. 558.
Chantavoine J. 93, 99, 118, 126, 182, 208, 222, 227, 228, 230, 234, 245, 288, 295, 332, 341, 358, 396, 472, 473.
Checchi 411.
Cherubini L. 208, 224, 225, 265, 281, 510.
Chigi Saracini G. 44.
Chittel B. Vedi: Coro e orchestra.
Chitz 477.
Chopin F. 128, 384, 409, 510.
Christiansen H. C. 535, 552.
Christschall (Dischi fonografici) 524.
Cimarosa D. 44, 445.
Cinematografo (Il) e B. 512.
Cinquecento (Il) e B. 90.
Clari (Contessa) 208, 477.
Classicismo in B. Vedi: Romanticismo.
Claudine Von Villa Bella di Goethe 461.
Claudius M. 165.
Clementi M. 91.
Clifford 544.
Closson E. 11, 17, 77, 192, 217, 264, 327.
Coates A. 535, 538, 553, 555.
Cock 458.
Coeuroy A. 522.
Colla L. 445.
Collegium Musicum di Jena 479.
Collin H. F. 207, 221, 225.
Collingwood L. 534, 537.

Colombani A. 117, 186, 204, 218, 352, 353.
Columbia (Dischi fonografici) 522, 524.
Combarieu J. 192, 242, 347.
Concert spirituel 156.
Confalonieri G. 518.
Conservatorio Musicale di Cagliari 515.
— di Firenze 513.
— di Parigi 156.
Contin di Castelseprio 518.
Contor delle Arti, ecc. 190.
Convivium, rivista. 341.
Coolidge. Vedi: Quartetto.
Cordon 553.
Corelli A. 44, 118.
Coriolano 41, 115, 207.
Coriolano di Collin 221.
Cori:
— Basilica Chorus 536.
— B. Chittel 552, 553.
— Berliner Lehrergesangverein 536.
— Berlin Singakad. Cho. 536.
— della Cattedrale di Regensburg 539.
— dell'Opera di Stato di Berlino 536, 545, 553.
— del Metropolitan 545.
— di Trento 539.
— di Westminster 553.
— Neukolln Teachers Chor 536.
— Orfeo Català di Barcellona 552.
— Radcliffe Choral Soc. 553.
— Società «Amici della Musica» di Vienna 553.
Corpo dei Volontari viennesi 436.
Cortot A. 253, 325, 326, 535, 556.
— Vedi: Trio Thibaud.
Costanzi Giov. 520.
Cranach L. 78.
Cranz 129, 130, 194, 493.
Crawford J. 556.
Crepuscolo degli Dei di Wagner 122, 124.
Cristiano P. 503.
Critici di B. 518.
Cuoca di B. 384.
Curzon (de) E. 153, 158, 164, 209, 245, 246, 247, 260, 262, 282, 291, 294, 295, 320, 327, 337, 425, 436, 438, 439, 442, 446, 447, 455, 456, 460, 461, 462, 467.
Czar delle Russie 385.
Czerny C. 10, 101, 129, 138, 153, 181, 334, 398, 399, 442, 502, 503, 507.

Dajos Bela 557.
Dalayrac 101.
Damerini A. 500, 513.
D'Annunzio G. 121, 123, 158, 199, 222, 335, 372, 514, 516.
Dante 24, 26, 28, 32, 38, 39, 45, 68, 148, 155, 205, 307, 308, 326, 327, 334, 348, 351, 353, 354, 355, 359, 365, 503, 513, 518.
Darieux 531.
Darrell R. 521, 522, 550.
David G. L. 41.
Davide 157, 201.
Davies T. 535.
— W. 525, 526, 549.
Davis A. 553.
Davisson 541.
De Agujar J. 557.
De Barentzen A. 539.
Debussy C. 217, 308, 520.
Decca (Dischi fonografici) 522, 524.
Dediche. Credo utile registrare qui alfabeticamente le persone alle quali B. dedicò proprie opere. Il consultatore troverà poi i loro nomi (col rinvio alle pagine che le riguardano) elencati al loro singolo posto nel presente Índice generale.

Alessandro I.
Antonio d'Austria.
Braun (von).
Braunhofer.
Brentano A.
Brentano M.
Breuning (von).
Browne (Conte).
Browne (Contessa).
Brunswick F.
Brunswick T.
Clari (von).
Collin H. I. E.
Deym J.
Elisabetta (Imper.).
Erdödy M.
Ertmann D.
Esterhazy.
Federico Gugl. II.
Federico Gugl. III.

Fries M.
Galitzin N.
Giorgio IV.
Gleichenstein I.
Goethe W.
Guicciardi G.
Haslinger T.
Hatzefeld.
Hauschka V.
Haydn J.
Hofmann J.
Keglevics B.
Kinski C.
Kinski F.
Kreutzer R.
Kuhlau F.
Lang R.
Lichnowski C.
Lichnowski Cr.
Lichnowski H.
Lichnowski M.
Liechtenstein J.
Lobkowitz F. J.
Luigi Ferdin. di Prussia.
Maelzel J. N.
Maria Ludovica, Imper.
Maria Teresa, Imper.
Massimiliano Federico.
Massimiliano Giuseppe.
Matthisson F.
Naue J. F.
Neate C.
Nikl C.
Odescalchi.
Oliva.
Oppersdorf F.
Pasqualati G.
Radziwill A. H.
Rasumowsky A.
Rodolfo d'Austria.
Salieri A.
Schlesinger M.
Schmide J. A.
Schwarzenberg J.
Schwenke C.
Sonnenfels J. E.
Spohr D.
Stadler M.
Stutterheim.
Thun (von).
Van Swieten G.
Waldstein F.
Wolfmayer J.
Wolff-Metternich.
Zmeskall N.

De Gibert 552.
De Greff A. 532.
Deldevez E. 152. 350.
Della Corte A. 103.
Della Sanguigna G. 520.
De Marliave. Vedi: Marliave.
Democrito 27, 376.
De Pauer Peretti F. 515.
De Piccolellis O. 265.
De Roda 369, 380, 381, 408.
De Sabata V. 510, 538, 543.
De Saint Foix 399, 478, 480, 481.
De Sanctis F. 71.
Devescovi G. 510.
De Vito G. 537.
Deym (Müller) 401, 471.
Diabelli A. 332, 333, 334, 368, 396, 398, 399, 405, 407, 408.
Die Musik 425, 471, 480.
Diambra T. 519.
Dietrichstein G. C. 304.
D'Indy V. 24, 28, 34, 35, 36, 37, 55, 100, 104, 128, 129, 136, 139, 182, 191, 195, 207, 208, 209, 213, 228, 231, 232, 234, 252, 253, 284, 287, 289, 291, 293, 316, 323, 324, 334, 345, 346, 347, 366.
Dio 51, 65.
Döbling 195, 222.
Dolore in B. 26.
Dittersdorf C. 410.
Dobrowen 530, 539.
Dohnanyi 557.
Domgraf-Fassbaender W. 544, 545.
Don Chisciotte 12.
Donizetti G. 117, 258, 364.
Donna (La) nell'opera di B. 56, 516. 517.
Don Pasquale di Donizetti 258.
Dorfmann A. 528.
Dorotea-Cecilia 310.
Douel M. 154.
Draper 530.
Dressler 409.
Drietrichstein G. C. (Conte) 304.
Dualismo in B. 31.
Dubois A. 532.
Dumesnil A. 29.
Duncker Fr. 425.
Dunst 399, 404.
Duport 95.
Durand A. 550.
Duschek 208.
Dussek J. L. 153, 505.
Dyer-Benett R. 551, 557.

Eaver M. G. 559.
Eberl A. 442.

Ebert H. 535.
— K. 548.
Edipo a Colono di Sacchini 228.
Egmont 109, 262, 263.
Einsenstadt 281.
Eisdell E. 553.
Eisenberg Vedi: Trio.
Electrola (Dischi fonografici) 522.
Elementi (Gli) di Kuffner 253.
Elisabetta di Russia (Imperatrice) 283, 385.
Elman M. 534, 537, 557.
E. M. 343.
Engel H. 478.
— J. J. 216.
Enrico Ottavo di Shakespeare 12.
Eraclito 376.
Erb K. 535, 558.
Erba-Odescalchi I. 96.
Erdmann E. 534, 553.
Erdödy (von) M. 26, 221, 311, 427.
Erede E. 537, 544.
Ero e Leandro di Schiller 12.
Ertmann (von) D. 309, 310.
Eschilo 42, 333.
Esposizione beethoveniana a Bonn. (1890) 398.
Esterhazy 111, 152, 281.
Età ingrata di Richter 12.
Euripide 12.

Fahrni 553.
Faisst E. 144.
Falstaff di Salieri 103.
Falstaff (pseudonimo di Schuppanzigh) 425.
Faniska di Cherubini 224.
Faust di Goethe 12, 43, 70, 100, 306, 308.
Federica Guglielma Carolina, Regina di Baviera 272.
Federico Guglielmo II, Re di Prussia 95.
— III 349.
— il Grande 67, 555.
Felsburg (von) S. 310.
Ferber A. 547.
Ferrara F. 511.
Ferrero W. 511.
Fétis F. 41, 186, 510.
Feuermann E. 526, 533. 556, 558. Vedi anche: Trio Heifetz.
Fiamminghi (Elementi) in B. 17.
Field I. 128.
Filosofia e Musica in B. 9.
Firenze 513.
Fischenich 164.
Fischer E. 527, 539, 546, 551, 555.
Flagstad K. 536, 542, 545, 558.
Flauto Magico di Mozart 110, 211, 438.
Floh (Meister) 247.
Flonzaley. Vedi: Quartetto.
Florian 219.
Foerster 442.
Fondi E. 520.
Fonit (Dischi fonografici) 524.
Fontaine (de) M. 314.
Forges E. 552.
Fornells 552.
Förster E. 518.
Foscolo U. 206.
Fournier P. 526, 543.
Francesco d'Assisi 39.
Francesco, Imperatore 328.
Franck Ces. 115.
Franck Cr. 19.
Frenkel S. 557.
Frescobaldi G. 40, 44.
Freischütz di Weber 228.
Freund C. 541.
Fried O. 553.
Friedelberg 436, 437.
Friedland 194.
Friedlaender M. 296.
Friedmann I. 531, 535.
Fries (von) M. 94, 102, 119, 120, 131, 287.
Frimmel T. 90, 509–10.
Fuà L. 516.
Fuchs A. 427.
— 115.
Fuga I. 500.
Fumagalli L. 501.
Furtwängler G. 352, 511, 538, 541, 542, 547, 554.

Gaehler 211.
Galitzin N. 348, 363, 364, 366, 368, 379.

Gallese (Musica) in B. 434.
Galliera A. 546, 547.
Garaguly 546.
Gariboldi G. 503.
Gassner's Zeitschrift 488.
Gaveaux P. 223, 224.
Gazelle M. 552.
Gazzetta delle Arti di Roma 128.
Gazzetta Musicale di Berlino 333, 362.
Gazzetta Musicale Universale di Lipsia 9, 99, 102, 104, 110, 142, 144, 145, 152, 189, 190, 196, 223, 251, 270, 288, 294, 311, 320, 331, 332, 338, 370, 414, 442.
Geczy 556.
Gellert C. 157, 158, 297.
Gelosia (La) di Metastasio 489, 490.
Germania 19.
Gerusalemme Liberata del Tasso 12.
Gesù Cristo 61, 187, 271, 330.
Gesuiti 35.
Gevaert F. A. 192, 230, 231.
Gallao C. 552.
Gallenberg 57, 127.
Giannattasio del Rio F. 425, 455, 475.
Gianoli R. 533.
Gide 41.
Gieseking W. 514, 528, 533, 537, 539. 545, 550.
Giesen F. 527.
Gilman L. 521.
Gioberti V. 108.
Giorgio IV d'Inghilterra 91.
Giornovichi 156.
Giotto 308.
Giovannetti E. 157.
Giovanni da Fiesole Vedi: Angelico (Beato).
Giove 78, 146, 328.
Girey-Dupré 101.
Girolamo (San) 353.
Giudici A. 500.
Giuliani 286, 330.
Giuseppe II, Imperatore d'Austria 419, 422.
Glasunoff. Vedi: Quartetto.
Gleichenstein 220.
Gleim 415, 463.
Gloggl F. S. 419.
Gluck C. W. 73, 225, 228, 229, 519.
Goddard A. 314.
Godowsky L. 546.
God save the King 286, 414.
Goeble H. 253.
Goethe W. 12, 19, 20, 28, 31, 35, 40, 41, 43, 45, 58, 65, 67, 73, 77, 100, 123, 129, 141, 165, 173, 176, 182, 191, 207, 213, 223, 241, 244, 245, 247, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 268, 297, 306, 327, 329, 337, 348, 401, 428, 431, 446, 449, 461, 473, 514, 518, 519.
Goldberg S. 526, 532, 535, 549.
Golschmann 530.
Gottlieb M. 544, 545.
Götz 409.
Gounod C. 512.
Graefle 509.
Graf C. 430.
Gramophone Co. Ltd. 522, 524.
Gramophone Shop. 521, 523.
Gravina M. 520.
Grétry A. 412.
Griepenkerl 118.
Grillo F. 513.
Grillparzer F. 21, 222, 231, 520.
Grimm E. 32.
Grinke F. Vedi: Trio.
Grossmann W. 545.
Grove G. 24, 30, 85, 213, 290, 330, 395, 405, 424, 485.
Grummer P. 543.
Grünanger C. 386, 511.
Guarneri. Vedi: Quartetto.
Guarnerio A. 113.
— G. 113.
Gui V. 544.
Guicciardi G. 19, 57, 122, 127, 128, 129.
Guidetti G. 445.
Guidi A. 88.
— G. G. 498, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507.
Gummer P. 536, 558.
Gurlitt M. 548.
Guttmann W. 552, 553.
Gyr S. 539.
Gyrowetz A. 415, 417.

Habeneck F. A. 81. 355. 517.
Haendel J. 533.
— G. G. 21. 25. 40. 44. 50. 63. 73. 75. 92. 216. 217. 344. 346. 348. 397. 400. 417. 507.
Haibel J. J. 411.
Halem (von) G. A. 244. 248.
Halévy G. 510.
Halm A. 383.
Hambourg M. 527. 531. 534. 556. 557.
Hanau (Battaglia di) 285.
Hand 185.
Hanke W. 552.
Hansen C. 546.
Hart House 556.
Hartmann P. 548.
Harty H. 540.
Haskil C. 539.
Haslinger T. 386. 394. 428. 430. 458. 493. 510.
Hatzfeld (von) Contessa 409.
Haugwitz P. 455.
Hauptmann 486.
Hayscha V. 431. 493.
Haydn F. G. 10. 17. 27. 30. 34. 37. 40. 41. 44. 50. 68. 89. 91. 93. 97. 102. 104. 107. 108. 113. 114. 115. 117. 118. 138. 209. 217. 227. 291. 306. 320. 366. 420. 443. 444.
Hayes R. 535.
Hayward M. 525. 526. 549.
Heckel 443.
Hegel G. 12.
Heger R. 548. 552.
Heifetz J. 527. 552. 541. Vedi anche: Trio.
Heiligenstadt 19. 138. 186. 214. 222. 511. 559.
Hekking 525.
Helenenthal 430.
Helletsgruber 553.
Hellinghaus O. 286. 511.
Hellmesberger 397.
Helm 98. 292.
Henschel G. 530.
Hensler C. F. 348. 394.
Herder G. G. 427. 458. 463. 476.
Herimann 553.
Hermet A. 515.
Herrmann F. R. 450.
Herriot E. 135. 136. 242. 257. 271 283. 327. 335. 384.
Herrosee 438.
Hertz A. 544.
Hess M. 543. 552.
Hetzendorf 334.
Hinchcliffe 530.
Hindemith 526.
Hirschbach 487.
Hobday 530.
Hoengren 553.
Hoffmann F. B. 441. 465.
Hoffmann E. T. 10. 40. 42. 212. 221. 222. 225. 247. 511.
— G. 428.
— P. C. 413.
Hofmeister F. 116. 117.
Höhne O. 536.
Holst. Vedi: Trio Holst.
Hölty L. 467.
Holz C. 200. 365. 369. 430.
Honegger A. 133.
Höngen E. 553.
Hooton F. Vedi: Trio Grinke.
Horowitz V. 557.
Horszowski M. 525. 527. 543. 550.
Hotter H. 553.
Howard-Jones E. 531.
Hubeau J. 535. 536.
Huber F. S. 269. 270.
Hubermann B. 535. 541.
Hübner 251.
Hugo V. 31. 75. 155. 348.
Hummel G. N. 281. 286. 415. 417.
Hunyade 291.
Hüsch G. 536. 550. 558.

Idomeneo di Mozart 146.
Iliade 32. 125. 187. 188.
Illustrazione Popolare (L'), Milano 510.
Imitazione di Cristo 36.
Imitazioni in B. 89.
Immortale Amata 19. 57.
Infermità di B. 515.
Intelligenzblatt 131.
Ippocrate 488.
Irlandese (Musica) in B. 432. 433. 434.
Iturbi J. 534.
Istituto di Francia 364.

Italia e B. 64, 257, 515.
Italiana (Musica) in B. 92, 93, 118, 119, 138, 200, 257, 489. Vedi anche alle voci: Bellini, Donizetti, Rossini e Salieri.

Jagel F. 553.
Jahn O. 414, 485.
Jannattoni L. 128.
Janssen W. 552.
Jardillier R. 522.
Jeitteles A. 294.
Jena 194, 206.
Jensen 544.
Joachim J. 205, 520.
Jochum E. 546, 547, 548, 553.
Joyce E. 527, 533, 557.

Kabasta 549.
Kalischer 471.
Kalkbrenner F. 334, 502.
Kalt P. 536.
Kandler F. S. 272, 513.
Kanne 415.
Kant E. 129, 132, 359, 444.
Kantorei (Dischi fonografici) 524.
Kapell W. 530.
Karajan H. 542, 548, 553.
Kaskas 553.
Kastner E. 396, 509, 510.
Katims M. 532.
Kaul P. 537.
Keglevics A. L. B. (Babette) 96, 412.
Kempff W. 525, 526, 527, 528, 530, 531, 532, 533, 535, 538, 543, 546, 548, 550, 551, 554, 557, 559.
Kennedy M. 120.
Kentner L. 531, 539, 550.
Kermesse 136.
Kern A. 544.
Keverich Maria Madd. Madre di B. 17.
Kilenyi E. 548.
Kingler. Vedi: Trio.
Kinsky 19, 244, 260, 281, 291.
Kirchlehner 271.
Kirnberger 115.
Kleiber E. 534, 547, 549, 555.
Kleinschmid 304.
Klemperer O. 544.
Kletzk P. 537.
Klopstock F. 28, 140, 141, 154.
Knapperts-Busch 538, 548.
Knecht G. E. 218.
Kolberg H. 531.
Kolessa L. 534.
Konetzni H. 545.
Kopffermann 471.
Kopsch J. 544.
Korte W. 11, 12.
Kotzebue A. 328, 348.
Kotzeluch L. 320, 328, 331, 348.
Koussevitzky S. 534, 538, 542, 549, 553.
Kövesdy (von) 436.
Krampholz 406.
Krauss C. 532, 534, 535, 549.
Kreisler F. 527, 530, 532, 535, 541, 549, 558.
Kretzschmar 205.
Kreutzer R. 156.
Krumpholz W. 423.
Kufferath M. 228, 229, 230, 231, 232, 234, 240, 241.
Kuffner C. 70, 253, 394.
Kuhlau F. 430, 431.
Kulenkampff G. 531, 535, 537, 541.

Lacuria (Abate) 203.
La Mara 245.
Lamond F. 527, 531, 533, 537, 539.
Lamson C. 558.
Land 552.
Landesorchester 530.
Landry 134, 335.
Lang R. Vedi: Stool J. L.
Lappe C. 452.
Latinità 35.
Lebert S. 144.
Lebrun 219.
Lefèbvre P. 556.
Lefort, editore 397.
Lehmann L. 545, 547, 548.
Leider F. 545.
Leisner E. 551.
Leitmotif 231.
Lener J. 531.
— Vedi: Quartetto.
Lenore di Bürger 12.
Lenz (de) W. 7, 11, 33, 37, 45, 91, 92, 94, 97, 100, 101, 104, 106, 107, 108,

110, 111, 118, 122, 124, 126, 129, 131, 135, 136, 137, 139, 144, 149, 153, 154, 155, 162, 163, 181, 182, 184, 185, 205, 206, 223, 251, 252, 283, 286, 288, 290, 293, 294, 306, 307, 309, 311, 315, 316, 322, 323, 325, 329, 333, 334, 348, 349, 362, 368, 394, 396, 399, 400, 403, 405, 412, 413, 414, 444.
Leonard C. 552, 553.
Leoni S. 127, 316.
Leopardi G. 26, 27, 128, 201, 318, 319, 381.
Leopoldo II, Imperatore d'Austria 422.
Lesegesellschaft di Bonn 419.
Lessing G. E. 175.
Lesueur G. F. 40.
Letteratura e Musica in B. 9.
Levant O. 528, 531, 537.
Levison A. 151.
Levitzki M. 559.
Libertà (B. e la) 31, 67, 264.
Licette 553.
Lichnowsky 18, 19, 57, 89, 104, 113, 121, 145, 150, 152, 163, 204, 225, 270, 284, 400, 410, 424.
Licke C. G. 502.
Liebenberg E. 536.
Liechtenstein G. 126.
Linke 311.
Linz (Città) 419.
Lippi F. 345.
Lipsius M. Vedi al suo pseudonimo: La Mara.
Liszt F. 108, 109, 127, 138, 228, 234, 264, 307, 314, 328, 354.
Liuzzi F. 124, 140, 142, 154, 158, 165, 188, 189, 209, 247, 257, 260, 296, 310.
Lobkowitz 19. 112, 185, 186, 192, 211, 243, 294, 406, 423, 442, 487.
Loeventhal E. 553.
Lohengrin di Wagner 346, 498.
Long M. 546.
Longo A. 103, 120, 512.
Lorand E. 556.
Lorenzi G. 497, 501, 502, 504, 505.
Lorrain C. (Lorenese) 65.
Loschelder J. 88.
Lucca F. 498, 503, 504, 506, 507, 510.
Ludwig A. 544, 552.
— E. 109.
— W. 545, 553, 554, 558.
Luigi Ferdinando di Prussia, 123, 146.
Lumen (Dischi fonografici) 524.

Maas M. 532.
Macbeth di Collin 221.
— di Shakespeare 12, 207, 222.
Macchi G. 357.
Maddaloni (Sala) in Napoli 512.
Maestri Cantori di Wagner 35, 206, 344, 349, 354, 378.
Maestri di B. 518.
Magaloff N. 514.
Maggio Fiorentino 515, 519.
Magnani G. 103.
Magnetti E. 531.
Magni Dufflocq E. 146. 189.
Maikl G. 553.
Maison R. 545.
Maldotti A. 520.
Malfatti G. 486.
— T. 19, 57, 292, 486.
Malherbe F. 322.
Malibran M. 212.
Mälzel I. N. 205, 285.
Manacorda G. 247.
Maniere. Vedi: Stili 33.
Manzoni A. 31, 38. 49, 191.
Marcello B. 44.
Maria Lodovica, Imperatrice 395, 396.
Maria Stuarda di Schiller 12.
Maria Teresa (Arciduchessa, poi Imperatrice d'Austria), 67, 116, 259, 489.
Mariani L. 258.
— V. 258.
Mario G. 155.
Marlborough 286.
Marliave (de) J. 113, 114, 202, 203, 364, 369, 373, 376, 384.
Marmontel G. 153.
Marpurg F. 115.
Marschalek O. 519.
Marschner E. A. 40.
Marte 194.
Marx A. B. 10, 11, 86, 90, 93, 99, 129, 138, 154, 158, 162, 192, 202, 295, 310, 333, 353, 379.

Masseau 518.
Massed Band 528.
Massia J. 530.
Massimiliano Federico (Arcivesc. e Principe) 403.
Massimiliano Giuseppe di Baviera 253.
Massine L. 289.
Master's Voice (His) 522, 524.
Mastriglì L. 235, 503, 515.
Matthews D. 528, 552, 557.
Matthisson F. 153, 154, 336. 337, 431, 437, 445, 446.
Mayer 225.
Mayr R. 553.
Mayseder G. 286, 330.
Mc-Arthur E. 558.
Mechetti P. 406.
Medea di Euripide 12.
Medtner N. 539.
Mefistofele 247.
Meisl C. 329, 348, 459.
Melozzo da Forlì 354.
Melpomene 151, 328.
Melusina 232.
Mendelssohn F. 37, 39, 73, 75, 138. 205.
Mendoza O. 552.
Menelao 428.
Mengelberg W. 538, 540, 541, 542, 543, 544, 547, 549, 551, 555.
Menges I. 532.
Menuhin H. 532, 533, 535. Vedi anche: Trio.
— Y. 527, 532, 533, 535, 541, 552. Vedi anche : Trio.
Mercante di Venezia di Shakespeare 12.
Merckel H. 541.
Mercurio 328.
Mereau S. 169.
Mergentheim 420.
Merkenstein 304.
Metastasio P. 67, 68, 79, 102, 209, 210, 257, 258, 259, 439. 466, 468, 489.
Metwon-Wood N. 533.
Meyerbeer G. 231, 510.
Meyrowitz 531.
Michelangelo 32, 65, 68, 219, 344.
Milder-Hauptmann A. 227, 486.
Militare (Musica) in B. 135, 146. 191, 469.
Millet 552.
Milstein N. 533.
Minerva 194. 328.
Mingozzi 539.
Mitropoulos 544.
Mödling 211, 313.
Moiseiwitsch B. 527. 531, 537, 538, 546, 557.
Molinari B. 511. 519.
Mölker (bastioni) 332.
Mollo T. 393, 443, 492.
Molto rumore per nulla di Shakespeare 12.
« Mondo Illustrato », di Torino 509, 510. A pag. 509 occorre rettificare la data : non 1948, ma 1848.
Monteverdi C. 41, 44, 119.
Monti S. 265.
Morales A. 538.
Morini L. 531.
Moschelès I. 153, 330, 334, 383.
Moscona N. 553.
Mosel (von) I. F. 288, 515.
Moyse 531.
Mozart W. 10, 11, 17, 23. 25, 34, 37, 40, 44, 50, 68, 73, 74, 90, 91, 92, 93, 94, 97, 98, 99, 102, 106, 108, 109, 110, 113, 114, 117, 118, 120, 128, 133, 146, 151, 154, 183, 193, 209, 211, 226, 228, 257, 270, 282, 335, 399, 400, 401, 403, 415, 438, 444, 467, 471, 478, 480, 481, 482, 512, 515.
Müller U. 558.
— V. 550.
— W. C. 211, 335.
— Vedi: alias Deym.
Munch 546.
Murdoch W. 527, 532, 535, 539. Vedi anche: Trio Sammons.
Muse 328.
Musica a programma in B. 108, 109.
— descrittiva in B. 226.
— e Letteratura in B. 108.
— e pensiero in B. 108.
— popolare in B. 28, 29.
— vocale in B. 139, 140, 141, 296, 351, 517.
« Musica e Dischi », rivista di Milano 523.

Musical Times 484.
Musik-Verein di Vienna 490.

Naegeli H. G. 50, 137, 516.
Napoleone I. 185, 194, 196, 205, 212, 221, 241, 284, 286, 287, 512, 516.
Napoli G. 514.
Natura (La) in B. 65.
Naue J. F. 426.
Navarra A. 525, 542, 556.
Neate C. 427.
Necco G. 14, 265, 465.
Neefe C. 90, 140, 154.
Nef C. 217.
Neue Blumenlese für Klavlerliebhaber, 404, 436.
Neumann K. A. 536.
Ney E. 525, 526, 528, 530, 551, 557, 559. Vedi anche: Trio.
Nietzsche F. 26, 357.
Nikisch 542, 547.
Nikl C. 116.
Nohl L. 204, 407.
Nome (Il) di Metastasio 489.
Nottebohm G. 85, 116, 152, 221, 247, 282, 330, 381, 395, 398, 405, 407, 408, 419, 427, 473, 476, 483, 484, 485, 510.
Novella d'Inverno di Shakespeare 12.
Nuova Antologia 308.

Oberon 289.
Oberon di Wieland 12.
Occident (L'), rivista 203.
O' Connel 534, 542.
Odeon (Dischi fonografici) 524.
Odescalchi (Principessa) 144.
— Vedi: Erba.
Odissea di Omero 12.
Odnoposof R. 538.
Offers M. 536.
O'Henry 556.
Ohms E. 545.
Oiseau Lyre (L') (dischi fonogr.) 556.
Ojetti U. 8.
Olimpiade di Metastasio 466, 489, 490.
Oliva 251.
Omero 12, 41, 73, 125, 141, 187, 188, 512.
Opere e i Giorni (Le), rivista 191.
Oppersdorf F. 204.
Oratoria (L') in B. 515.
Orchestre:
— All-American Youth Orch. 542.
— B. B. C. 530, 534, 540, 543, 544, 547, 549, 555.
— B. Chittel 552.
— Britannica 541.
— B. S. O. 544.
— Casals di Barcellona 540.
— Català di Barcellona 552.
— C. B. S. 555.
— Cleveland 530, 540.
— Colonne 543, 551.
— Concertgebouw di Amsterdam 542, 543, 547.
— del Conservatorio di Parigi 546.
— del Festival di Lucerna 541.
— dell'Accademia di S. Cecilia di Roma 543.
— della Cappella di Stato Sassone 539.
— della Svizzera Rom. 534.
— della Radio di Stato Danese 546.
— dell'Opera di Berlino 534, 542, 543, 544, 547, 548, 558.
— dell'Opera di Dresda 547.
— dell'Opera di Roma 558.
— dell'Opera di Stato di Berlino 528, 536, 540, 541, 548.
— dell'Opera Germanica 546.
— del Maggio musicale fiorentino 544.
— del Metropolitan 545.
— del Tivoli Concert 544.
— di Amsterdam 530, 538, 540, 541, 543, 544, 547, 549, 551, 555.
— di Barcellona 551.
— di Berlino 528, 531, 534, 539, 545, 547, 552, 553.
— di Filadelfia 530, 542, 543, 548, 553.
— di Londra 537, 540, 544.
— di Minneapolis 540.
— di Stato Sassone 541, 546.
— di Vienna 551, 553.
— Filarmonica 547.
— Filarmonica d'Amburgo 553.
— Filarmonica di Berlino 528, 530, 532, 534, 538, 540, 541, 542, 544, 546, 547, 548, 549, 554, 555.
— Filarmonica di Dresda 542, 547.
— Filarmonica di Londra 535, 538, 540, 542, 546, 547, 548, 551, 553.

Orchestre:
— Filarmonica di Madrid 530.
— Filarmonica di Monaco 549.
— Filarmonica di New York 530, 538, 542, 546, 547, 548.
— Filarmonica di Vienna 530, 534, 535, 538, 541, 542, 543, 544, 545, 547, 548, 549, 551, 552, 553, 559.
— Filarmonica Reale 530, 543, 548, 549.
— Filarmonica Rochester 534.
— Hallé 540.
— Lamoure x 541.
— Nazionale Belga 534.
— N. B. C. 528, 530, 534, 535, 538, 541, 542, 544, 547, 549, 555.
— New Light Symph 528, 532.
— New Queens's Hall 538, 544.
— Odeon 555.
— Philarmonica 546.
— Queen's Hall 542.
— Radio orchestra di Bruxelles 534.
— Reichs-Symph. 549.
— Royal Albert Hall 539, 542, 544.
— Sassone 534, 544.
— Sinfonica Britannica 535.
— Sinfonica Casals di Barcellona 530.
— Sinfonica di Berlino 555.
— Sinfonica di Boston 534, 542, 549, 553
— Sinfonica di Chicago 539, 545.
— Sinfonica di Londra 528, 530, 534 539, 543, 545, 547, 553.
— Sinfonica di Minneapolis 543, 544.
— Sinfonica di New York 543.
— Sinfonica di Pittsburg 534.
— Sinfonica di S. Francisco 544.
— Sinfonica di Torino 544.
— Sinfonica di Torino della Radio Italiana 538.
— Sinfonica Janssen di Los Angeles 548, 552, 558.
— Sinfonica Nazionale 542.
— Società del Conserv. di Parigi 542.
— Sinfonica Odeon 558.
— Tivol 537.
— Victor 531, 532, 542, 547.
— Weissemann 552.
— Zürich Tonhalle orch. 547.
Orfeo 151.
Ormandy 530, 540, 542, 548, 553.
Orsoline (Suore) di Graz 50, 53.
Osborn F. 549, 559.
Osservatore Romano (L') 77.
Otello di Shakespeare 12.
Oubradous 556.

Pace fra la virtù e la bellezza (La) di Metastasio 259.
Pachler (von) 487.
Paderewski I. 531, 532.
Paer F. 123, 125, 224, 227, 442, 510.
Paganini N. 510.
— Vedi: Quartetto.
Paisiello G. 44, 410, 445, 502, 503.
Paita 29.
Palestrina P. L. 23, 35, 39, 41, 44, 345, 353, 518.
Pan 151.
Panzera C. 536, 537, 550, 558.
Panzera Baillot 558.
Paolo (San) 219.
Paolone E. 515.
Papini G. 28, 37, 41.
Paray P. 543, 551.
Parlophone (Dischi fonografici) 524.
Parnaso 151, 353.
Parola e Musica in B. 215, 216.
Parsifal di Wagner 35, 346, 355, 380.
Pascal. Vedi: Quartetto.
Pasdeloup G. 288.
Pasero T. 558.
Pasqualati G. 332, 431.
Pasquier 526, 531.
Pasternek 547.
Pastorale (Musica) in B. 129, 136, 139, 149, 181, 182, 205, 253, 293.
Pathé (Dischi fonografici) 524.
Patrizi M. L. 128, 217.
Patroclo 125, 188.
Patzak J. 553.
Pauly-Dressen 545.
Peitzner H. 543.
Pensiero e Musica in B. 10.
Perew Williams 265.
Peri J. 500.
Persinger 551.
Perugia 513.
Pesca (La) di Metastasio 490.
Peschko S. 558.
Pest 328, 331, 348.

Peters C., editore 332, 333, 479.
Peters (von) C. 487.
Petrarca F. 39, 43, 318.
Petrella E. 498.
Petri E. 532, 546, 548, 551.
Petrucci G. 511.
Pfeffel 437.
Pfennig Magazin 493.
Pfitzner H. 530, 538, 540, 549.
Philarmonica. Vedi: Quartetto.
Pianoforte (Il) e B. 512.
Piatigorski G. 526, 550.
Piccaver A. 545.
Pierotti G. 516.
Pietro (San) 487.
Pincherle M. 205.
Pini. Vedi: Trio Holst.
Plachy W. 171.
Platone 27, 128, 306.
Plauto 253.
Plutarco 27, 41, 67, 191, 199, 207.
Põe E. 202.
Politica (Musica) in B. 286, 287.
Poltronieri. Vedi: Trio.
Polydor (Dischi fonografici) 522, 524.
Popolare (Musica) in B. 28, 120, 136, 138, 206.
Popolo (B. e il) 29.
Porena M. 353.
Porpora N. 44.
Porta C. 151.
Portatore d'acqua (Il) di Cherubini 224, 225.
Porus 490.
Poussin N. 219.
Pozzi C. 497, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507.
Praga 208.
Prater 211.
Predari F. 41.
Predieri L. 259.
Presburgo 194.
Previtali F. 511.
Priebe 553.
Prieger 480.
Primrose W. 532, 558.
Prisca. Vedi: Quartetto.
Prod'homme J. G. 19, 85, 91, 94, 97, 99, 101, 109, 110, 114, 116, 118, 129, 138, 139, 145, 149, 153, 164, 181, 209, 224, 252, 271, 282, 287, 306, 309, 312, 322, 326, 399, 403, 404, 409, 410, 413, 420, 465, 468, 470, 471, 477, 481.
Programma (Musica a) 108, 109.
Prometeo 78, 150, 151, 152, 188, 189.
Pronay (de) barone 334.
Proteo 428.
Protestantesimo 35.
Prüwer J. 547.
Pulcella d'Orléans di Schiller 12.
Puliti-Santoliquido O. 514, 539.
Punto G. 111.

Quartetti:
— Budapest 528, 529, 532, 540, 546, 549, 554, 555.
— Busch 528, 540, 549, 554, 555.
— Buxbaum 529.
— Calvet 528, 529, 540, 549, 554.
— Capet 529, 539, 546, 554.
— Catteral 529.
— Coolidge 540.
— Flonzaley 529, 553, 555.
— Gabriel Bouillon 546.
— Glasunoff 540.
— Guarneri 540.
— Joachim 520.
— Klinglet 554.
— Kroll 554.
— Lener 528, 529, 530, 532, 539, 546, 549, 554, 555.
— London 554.
— Paganini 529, 540.
— Pascal 529, 554.
— Philarmonica 540.
— Prisca 529, 540.
— Reginald (per piano) 555.
— Rosé 529, 546, 554.
— Roth 540, 549.
— Stross 529.
— Strub 514, 540.
— Veneziano del Vittoriale 529.
— Virtuoso 529, 540.
— ultimi di B. 363.
Queling R. 541.
Quittard H. 105, 124, 125, 130, 182, 183.

Raabe P. 546.
Rachmaninof S. 532, 546, 557.

Radzivill A. H. 329.
Raffaello 353, 354, 359.
Ralf 553.
Ram 111.
Rasi L. 265.
Rasoumowski 18, 197, 198. 211, 213, 318.
Raucheisen M. 558.
Rautawaara A. 558.
Raveau A. 536, 537.
Raybould C. 544.
Re di Sardegna 68.
Redouten-Saal di Vienna 393.
Reginald P. 556.
Reibold 552.
Reichardt 216, 411.
Reid R. H. 523.
Reinecke C., 129, 137, 252.
Reiner 534.
Reissig C. L. 141, 244, 249, 250, 446. 447, 449.
Re Lear di Shakespeare 12.
Rellstab L. 127, 488.
Rembrandt 29, 60, 512.
Reminiscenze delle proprie opere in B. Vedi: Anticipazioni, ecc.
Reno (Regione del) 196, 289.
Ricci C. 353, 498, 499. 551. 558.
Reynolds G. 65.
Richter G. P. 12.
— H. 517.
Ricordi, editore 272, 497, 498, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 510, 515, 559.
Riduzioni delle proprie opere in B. Vedi: Anticipazioni. ecc.
Riell, editore 431.
Riemann H. 115, 482.
Ries F. 101, 111, 115, 123, 125, 131, 146, 149, 153, 156, 181, 186, 187, 195, 217, 270, 313, 314, 315, 329, 331, 333, 399, 406, 408.
Riezler W. 42, 375.
Righini V. 442.
Ritorno (Il) di Metastasio 489.
Ritter v. Seyfried J. 462.
Rivoluzione Francese 264.
Robertson R. 552.
Rochlitz F. 28, 271, 365, 386.
Röckel G. A. 225, 226, 227.
odizinski 530.
Rodolfo d'Austria 18, 19, 20, 24, 37, 38, 142, 196, 241, 255, 283, 293, 313, 325, 339, 382, 385, 395, 396, 423, 427, 458.
Roeder M. 350.
Roesler J. 478.
Rolandi U. 500, 502, 513.
Rolland R. 9, 11, 28, 29, 31, 36, 37, 42, 45, 74, 75, 98, 113, 114, 115, 116, 131, 142, 195, 199, 204, 229, 232, 286, 290, 292, 296, 315, 316, 319, 322, 323, 324, 326, 333, 340, 342, 344, 345, 346, 347, 349, 363, 365, 367, 373, 375, 376, 380, 381, 407, 455, 480, 509, 518.
Roma 328.
Roman S. 553.
Romanticismo (Il) e B. 39, 69, 511, 518, 520.
Romeo e Giulietta di Shakespeare 12, 114.
Ronald L. 539, 542, 544.
Roncaglia G. 516.
Ronga L. 517, 519.
Rosbaud H. 528.
Rose A. 551.
Rosé. Vedi: Quartetto.
Rosenstock G. 542, 544.
Rossi L. 512.
— L. F. 510.
— N. 551.
Rossini G. 25, 44, 100, 227, 290, 335. 341, 443, 444, 445, 510, 513.
Rosso fiorentino 335.
Rostal M. 549.
Roswaenge H. 545.
Roth. Vedi: Quartetto.
Rother A. 514, 534.
— M. 535.
Rousseau G. G. 41, 219, 228, 472.
Rousselière C. 550.
Rubens P. P. 62, 65, 217.
Rubin A. Vedi: Trio Heifetz.
Rubini G. B. 155.
Rubinstein A. 138, 228, 527, 533, 534, 539, 547, 552.
Rudell H. 536.
Ruhlmann 541.
Ruhrseitz K. 532, 533, 557.

Rule Britannia 285, 414.
Rumschisky S. 543, 556.
Rupp F. 527, 530, 532, 535, 549, 558.
Rupprecht J. B. 304, 463.
Russa (Musica) in B. 198, 200, 202, 319.
Rust F. G. 183, 209.

Sacchini A. F. 228.
Sailer L. 162.
Saint Foix. Vedi: De Saint Foix.
Sala Bianca di Firenze 514.
Salieri A. 102, 209. 210, 286. 412, 442, 514, 517.
Salmond F. 543, 556.
Sammartini G. B. 118.
Sammelbände der Intern. Musikgesell. 484.
Sammons A. 532. 535.
Sandler 556.
Sandoz P. 536, 537.
Sanromà J. M. 534.
Sargent M. 528, 530, 532, 534. 537, 539, 542, 545.
Sasso orch. 528.
Sauer E. 546, 557.
Saul di V. Alfieri 70.
— di C. Kuffner 70, 253.
Sauter 439.
Schäfer D. 557.
Scarlatti 44, 93.
Schalk F. 542, 543, 544, 549.
Schefgotsch 36.
Schering A. 12, 373, 374. 376, 514.
Schey H. 552.
Schiedermair L. 397, 409, 477, 483. 484.
Schiller C. 164, 350.
— F. 12, 23, 31, 41, 78, 164, 223, 263, 264, 268. 350, 352, 358. 423, 426, 507.
Schillings H. 538, 543, 547, 548.
Schindler A. 9, 36, 45, 100, 106, 107, 136, 156, 190, 211, 214, 225, 270, 281, 283, 284, 285, 289, 294. 309, 310, 330, 333, 334. 339, 340, 348, 349, 350, 370, 371. 383. 384. 385, 386, 408, 426, 442.
Schioler V. 535, 546.
Schipper E. 535, 536, 537.
Schlesinger M. 332. 395. 408, 424, 432, 510.
Schlesinger junior 383.
Schlosshauer–Reynolds 552.
Schlusnus H. 535, 536, 558.
Schmalstich 544.
Schmid R. 531.
Schmidl C. 156, 510, 518.
Schmidt A. 545.
— J. A. 149.
Schmidt–Isserstedt H. 541.
Schmitt–Walter K. 558.
Schmitz A. 225.
Schnabel A. 525, 526, 527, 528, 530, 531, 532, 533, 534, 537, 538, 539, 543, 545, 546, 547, 548, 550, 551, 552, 553, 554, 556, 557.
Schoenbrunn 270.
Schopenhauer A. 354, 355.
Schorr F. 545.
Schott, editore 21.
Schrader 526.
Schreiber, editore, 397.
Schroeder–Devrient G. 227.
Schubart C. 475.
Schubert F. 10, 21, 23, 39, 138, 153, 154, 193, 247, 252, 295, 384, 467, 515, 559.
Schüler 537.
Schulhoff 543, 557.
Schultze S. 526, 531.
Schulz E. 63.
Schumann C. 314.
— E. 547.
— R. 39, 40, 138, 212, 213, 233, 295, 309, 322, 366, 384.
Schuppanzigh I. 286, 310. 311, 369. 425, 485.
Schuricht C. 534, 538, 542, 548.
Schwalb N. 531.
Schwarzenberg J. 110.
Schwarzkopf 553.
Schwenke C. 215.
Scialiapin. Vedi: Chaliapin.
Scioler V. 532.
Scozzese (Musica) in B. 320, 435.
Scuderi G. 92, 93, 119, 122, 126, 127, 138, 139, 195, 252, 285, 309, 326.
Scuole Pie di Firenze, 513.
Sebald A. 19, 58.
Seicento e Settecento in B. 43, 90.
Seidler–Winkler B. 535, 536, 545, 558.

Sellner 430.
Selva B. 530.
Sembach J. 545.
Senatra A. 534.
Serkin R. 527, 531, 532, 535, 539, 546.
Sesini U. 341.
Seumer 9.
Seyfried I. 40, 225, 417, 419, 509, 510.
Shakespeare W. 12, 23, 35, 41, 73, 114, 138, 141, 195. 199, 207, 306, 307, 373, 374, 375, 376.
Sharpe 525, 526.
Shedlock 484.
Shelley P. B. 189.
Shilkret 532.
Shure L. 533, 550, 551.
Siboni 286.
Siciliano A. 86, 482.
Sigfrido di Wagner 187.
Significato delle opere di B. 108.
Silenzio (Il) in B. 516.
Simrock, editore 137, 156, 163, 400, 437, 475, 481.
Sincero D. 157.
Siroe di Metastasio 489.
Sivelli P. 29.
Smart G. 488.
Snaga 555.
Società Cherubini di Firenze 265.
— del Quartetto di Bologna 498.
— del Quartetto di Firenze 498, 500.
— Filarmonica di Londra 21, 488.
— per le Sonate di B. 525.
— Taffanel 528.
Société des Instruments à vent 556.
Socrate 27, 328.
Sogno di una notte d'estate di Shakespeare 12, 199, 373, 374.
Solié (o Soulier) 441, 465.
Soliva C. 487.
Solomon 532, 534. Vedi: Trio Holst.
Solti G. 547.
Sonnenberg J. 553.
Sonnenfels (von) G. E. 129.
Sonnleithner G. 223, 224, 405.
Sordità di B. 18, 511, 515, 516, 517.
Soubies 290.
Specht R. 21, 92, 93, 97, 100, 195, 316, 317, 319, 340, 414.
Speyer 436.
Spina (Casa ed.) 397.
Spiwakowski T. 551, 552.
Spohr L. 114, 286, 426.
Spontini G. 224.
Squire. Vedi: Trio Sammons.
Stadler M. 431.
Steilbet D. 101, 102.
Stein Fr. 479, 482.
Steiner, editore 294, 330.
Stendhal 443, 519.
Stephanie junior 461.
Sterkel 410, 442.
Stich G. 111.
Stili o maniere di B. (Tre) 33.
Stoccarda 509.
Stock 539, 546.
Stockmarr J. 547, 557.
— F. 526.
Stokowsky L. 515, 542, 543. 548, 553.
Stoll J. L. 450 (1).
Strassfogel 1. 557.
Strauss R. 74, 542.
Strawinski J. 133.
Strazza G. 498.
Strepponi G. 29.
Strienz W. 535, 536.
Strofe per musica di Metastasio 489.
Stross. Vedi: Quartetti.
Strub M. 541. Vedi anche: Quartetti.
Stummer 284.
Stumpf A. 21, 63.
Sturm C. 29, 36.
Sturm und Drang 42.
Stutterheim (von) 376.
Süssmayer F. S. 413.
Svendsen T. 552.
Svizzera (Musica) in B. 319.
Swaap S. 537.
Swieten (von) 117.
Szantho E. 553.
Szell G. 540, 541, 544, 546.
Szenkar E. 542.

(1) Occorre una rettifica. L'op. 247, di cui alla pag. 450, non è dedicata allo Stoll, ma a Regina Lang.

Szigeti J. 527, 532, 533, 541, 557.
Szreter K. 527, 532, 539.

Taffanel (Società) 528.
Taine I. 325.
Talia 151, 328.
Tasso T. 12, 39, 43, 207.
Tauber R. 536.
Taydor K. Vedi: Trio Grinke.
Teatri:
— alla Scala, Milano 151, 509.
— An der Wien 224. 271.
— Apollo, di Roma 235, 515.
— Argentina, di Roma, 511.
— Augusteo, di Roma 517.
— Comunale, di Firenze 514.
— de Chaillot, di Parigi 289.
— de la Monnaie, di Bruxelles 230.
— del Borgo, di Vienna 150.
— del Kärntnerthor, di Vienna 339.
— della Josephstadt, di Vienna 348, 394.
— della Porta di Carinzia, di Vienna 151.
— dell'Opera, di Parigi 156.
— dell'Opera di Stato, di Dresda 515 519.
— Italiano, di Parigi 156.
— Kärntner 109.
— Massimo, di Cagliari 515.
— Odeon, di Parigi 230.
— Quirino, di Roma 510.
Telefunken (Dischi fonografici) 524.
Telmanyi E. 535, 537.
Tempesta (La) di Metastasio 489, 490.
Tempesta (La) di Shakespeare 12. 138, 195, 375.
Teniers 136, 214.
Teocrito 220.
Teplitz 20, 73.
Terenzio V. 130.
Terminologia tedesca sostituita all'italiana 284, 314.
Tersicore 151.
Teschemacher 553.
Testamento di B. 19.
Tetralogia di Wagner 351, 354.
Thayer A. V. 85, 102, 119, 282, 330, 395, 405, 424, 462, 482, 483, 485, 486, 487, 489. 490, 491, 492, 493, 494, 516.
Then-Berg E. 533, 550.
Thern 552.
Thibaud J. 535, 537. Vedi anche: Trio.
Thomas J. C. 558.
Thomson G. 288, 320.
Thun (von) 101.
Tiedge 139, 141, 142, 291.
Tikanova A. 558.
Tilsit 194.
Tirolese (Musica) in B. 319.
Toldrà 552.
Tolstoi L. 157.
Tomascheck 442.
Tono (Dischi fonografici) 524.
Topitz 552.
Torrefranca F. 30, 33, 40, 91, 92, 212, 256.
Toscanini A. 517, 528, 530, 534, 535, 538, 541, 542, 543, 544, 547, 548, 549, 555.
Tours 224.
Traeg J. 482.
Transky E. 552, 553.
Trascrizioni delle proprie opere in B. Vedi: Anticipazioni, ecc.
— e riduzioni secondo B. 106, 107.
Treitschke F. 227, 229, 271, 415. 417, 450.
Trii:
— Amodio 526.
— Bern Hirt 543.
— di Amsterdam 543.
— Elly Ney 543.
— Corinke, Hooton e Taydor 543.
— Hayward 526.
— Heifetz, Feuermann, Rubin 549.
— Hekking 525.
— Holst, Pini, Solomon 550.
— Kingler 531.
— Menuhin H. e Y., Eisenberg 543.
— Ney 525.
— Pasquier 526.
— Poltronieri, Bonucci e Casella 543.
— Sammons, Squire e Murdoch 549.
— Thibaud, Casals, Cortot 549.
— Vidusso 514.
Tristano e Isotta di Wagner 19, 138.
Trionfo della sensibilità di Goethe 12.

Troilo E. 11.
Tuscher (von) 462.

Ueltzen W. 164, 425.
Ulibicheff A. 25, 74, 97, 118, 122, 123, 125, 127, 131, 132, 133, 134, 139, 146, 186, 190, 205, 215, 219, 220, 289, 290, 364, 444.
Ulm A. 516, 520.
Ultraphone (Dischi fonografici) 524.
Umlauf I. 461.
Unger C. 340.
Università di Bonn 17.
— di Perugia 513.
Urhan C. 355, 357.

Valchiria di Wagner, 209, 344.
Valetta I. 198, 380, 409.
Van der Passe T. 556.
Van Dyck A. 62.
Van Ijzer M. 555, 559.
Van Kempen P. 514, 534, 542, 547, 549.
V. A. R. 351.
Varena (de) G. I. 53.
Varesi F. 506.
Vawruch 65.
Vecsey F. 527.
Venere 194.
Venturini 411.
Verdi G. 16, 29, 341, 352, 354, 443, 510.
Vermeil E. 89, 90, 91, 95, 97, 100, 113, 122, 126, 135, 138, 146, 147, 154, 207, 252, 325, 343, 344, 345, 346, 347.
Verne G. 373, 374.
Vestale (La) di Spontini 224.
Victor (Dischi fonografici) 522, 524.
Vidusso 514.
Vienna 17, 64, 331, 436.
— B. borghese onorario di V. 330.
— Congresso di 385.
Vigano S. 150, 151, 411.
Viotti G. B. 156, 518, 519.
Virgilio 39, 43, 205, 220.
Visetti A. 516.
Vittorelli J. 443.
Vittoriale. Vedi: Quartetto Veneziano, ecc.
Vivaldi A. 35, 40, 41, 44, 108, 119, 466.
Vocale (Musica) in B. 139, 140, 141, 295, 351, 517.
Voce del Padrone (La) (Dischi fonografici) 522, 524.
Volivia 490.
Volker F. 545.
Volney C. F. 317, 318.
Vox (Dischi fonografici) 524.
Vreeland 553.
Vuillermoz E. 11.

Waglee 553.
Wagner R. 10, 11, 24, 30, 31, 35, 40, 115, 117, 122, 124, 138, 182, 187, 206, 207, 209, 225, 228, 229, 231, 233, 234, 247, 288, 290, 291, 296, 306, 307, 308, 316, 324, 325, 344, 346, 349, 350, 351, 354, 355, 356, 357, 365, 366, 377, 378, 380, 384, 498, 499, 512.
Waldstein (Conte) 17, 181, 397, 401, 507.
Wales (di) Principe 156.
Walter B. 510, 530, 535, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 549.
Warner 552.
Wartel 126, 129, 182, 285, 322.
Wasielewski 97, 120, 123, 149, 343.
Wawruch 51.
Weber D. 190, 442.
— C. M. 37, 40, 118, 138, 228, 234, 253, 286, 417.
— G. 265, 270.
— M. 556.
Wegeler F. G. 17, 49, 110, 163, 225, 399, 411, 437, 441, 465, 475, 481.
Weidoeft R. 557.
Weigert 545.
Weigl J. 101, 412, 415, 417, 442, 502.
Weimar 74.
— (Granduca di) 78.
Weingartner F. 317, 530, 534, 535, 538, 540, 542, 543, 544, 547, 548, 549, 550, 551, 553, 555, 559.
Weinhaus 486.
Weisse C. F. 367.
Weissenbach L. 385, 386.
Weissenthurm 455, 465, 467.
Weissmann 539, 544, 548, 558.

Weitschach C. 555.
Wellington (Duca di) 285.
Werschenska G. 539.
Werther di Goethe 12, 41.
Wessenberg (von) 451.
Wiedoeft R. 557.
Wieland C. M. 12, 79.
Wiener Zeitung 482.
Wiener Zeitschrift für Kunst 428.
Wilder V. 295, 315, 328.
Wildfeyr W. 493.
Wilhelm Meister di Goethe 12, 123.
Williams H. 553.
Wilmann M. 19, 154.
Winter P. 413.
Wirths 436.
Wittrisch M. 544.
Wolf R. 528.
— W. 528.
Wolff E. 528.
Wolfmayer G. 376, 383.
Wolf Metternich (Contessa) 409.
Wolfsthal J. 540.
Wood H. 538, 542, 544.
Wranitzky 411.
Wührer F. 548, 554.
Wurmer C. 528.
Wyzewa 9, 144, 164, 231, 260, 312, 335, 471.

Zadri B. 533, 551.
Zanetti E. 272, 497, 498, 500.
Zaun F. 530, 555.
Zecchi C. 539.
Zelter C. F. 442.
Zemlinski A. 544.
Zenobia di Metastasio 489, 490.
Zilzer I. 535, 537.
Zimmermann L. 535, 537, 541.
Zingarelli N. 442.
Zmeskall N. 291, 424, 479.
Zweig G. 545.

INDICE DEL VOLUME

AVVERTENZA PER LA QUARTA EDIZIONE . . . . . *Pag.* 5

PRELUDIO ALL'ESEGESI BEETHOVENIANA 7

BEETHOVEN:

La Vita 17
L'Opera 23

VARIAZIONI SULLA VITA DI BEETHOVEN:

Bontà di Beethoven 49
Beethoven e le Suore Orsoline 53
La donna nella vita e nell'opera di Beethoven 56
Rembrandt e Beethoven. 60
Haendel e Beethoven 63
Alfieri e Beethoven 67
Goethe e Beethoven 73
Goethe, Beethoven e la Libertà. 77
Balzac e la Quinta Sinfonia 81

CATALOGO:

Avvertenze: Classificazione delle opere 85
I testi musicati da Beethoven 87
Opere 1–100 89
Le ultime cinque Sonate per piano 306
Opere 101–126 309
Gli ultimi cinque Quartetti 363
Opere 127–350 366

BIBLIOGRAFIE:

Contributo a una bibliografia delle prime edizioni italiane delle opere di Beethoven 497
Contributo a una bibliografia italiana intorno a Beethoven . . . 509
Contributo a un catalogo delle opere di Beethoven incise per fonografo 521

INDICI:

Indice alfabetico delle opere di Beethoven. 563
Indice tematico 581
Tavola sinottica delle principali numerazioni delle opere di Beethoven 645
Indice dei nomi e delle materie 659

Ritratto in copertina e fregi: silografie di DIEGO PETTINELLI.

FINITO DI STAMPARE IN ROMA
NELLA TIPOGRAFIA DEL SENATO
DEL DOTT. GIOVANNI BARDI
IL 4 DICEMBRE 1950

SCRITTI DI ANTONIO BRUERS

Gesù nel secolo ventesimo, 2ª ed. *Roma, Edizioni Stella, 1944.*
Paolo, ambasciatore di Cristo. *Roma, Studium Christi, 1944.*
San Giovanni Evangelista. *Roma, Apollon, 1945.*
Sacerdoti e Laici nel secolo ventesimo. *Milano–Roma, Pro–Familia, 1944.*
La Questione Romana. *Roma, Anonima Romana Editoriale, 1925.*
Italia e Cattolicismo. *Firenze, Vallecchi, 1929.*
Il Cattolicismo e Giuseppe Mazzini. *Milano, Cordani, 1949.*
Il Cattolicismo e Giovanni Gentile. *Roma, Edizioni Stella, 1943.*
Poemetti spirituali, 3ª ed. *Roma, Casa Ed. Luce e Ombra, 1928.*
La Voce di Bologna, 2ª ed. *Milano, Cordani, 1943.*
L'Itinerario magico, libro per i ragazzi. *Roma, Apollon, 1944.*
Problemi della letteratura italiana. *Bologna, Zanichelli, 1938.*
Saggi sulla letteratura italiana e straniera. *Bologna, Zanichelli, 1943.*
Gabriele d'Annunzio: Il pensiero e l'azione. *Bologna, Zanichelli, 1934.*
Nuovi saggi dannunziani (prima serie). *Bologna, Zanichelli, 1938.*
Nuovi saggi dannunziani (seconda serie). *Bologna, Zanichelli, 1941.*
Guida del Vittoriale degli Italiani. *Roma, Ist. Poligr. dello Stato, 1949.*
Scritti storici. *Bologna, Zanichelli, 1942.*
Scritti politici. *Bologna, Zanichelli, 1939.*
Scritti filosofici. *Bologna, Zanichelli, 1941.*
Pensatori antichi e moderni. *Roma, dott. G. Bardi editore, 1936.*
La Ricerca Psichica. *Bologna, Zanichelli, 1941.*
T. Campanella: Del senso delle cose e della Magia: testo inedito italiano con le varianti dei codici e delle due edizioni latine, a cura di A. Bruers. *Bari, Laterza, 1925.*
Gioberti (Guida bibliografica). *Roma, Fondazione Leonardo, 1925.*
Beethoven (Catalogo storico–critico di tutte le opere). 4ª ed. *Roma, dott. G. Bardi editore, 1950.*
Guida alle Opere di R. Wagner. *Roma, dott. G. Bardi editore, 1949.*

UNIVERSITY OF CALIFORNIA-LOS ANGELES

L 009 872 143 4

REFERENCE

REFERENCE